



LA IGLESIA OSCENSE DE SANTO DOMINGO

POESÍA PARA CONTEMPLAR



LA IGLESIA OSCENSE DE SANTO DOMINGO

POESÍA PARA CONTEMPLAR

Fernando Alvira Lizano

M^a Celia Fontana Calvo

FICHA CATALOGRÁFICA

ALVIRA LIZANO, Fernando

La iglesia oscense de Santo Domingo : poesía para contemplar / Fernando Alvira Lizano,
M^a Celia Fontana Calvo. – Huesca : Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2006

165 p. : il. ; 28 cm

Bibliografía

D. L. HU-385/2006. – ISBN 84-8127-179-9

1. Iglesia de Santo Domingo (Huesca) – Historia. I. Fontana Calvo, M^a Celia.
II. Título 726.54 (460.222) “16/17”

© De las fotografías, Fernando Alvira Lizano

© De los textos, M^a Celia Fontana Calvo

© De esta edición, Instituto de Estudios Altoaragoneses

www.iea.es • iea@iea.es

Edita: Instituto de Estudios Altoaragoneses
Diputación Provincial de Huesca

Coordinación editorial: Teresa Sas

Diseño gráfico: Blanca Otal

Corrección: Ana Bescós

Cubierta: Cúpula de la capilla del Rosario
Iglesia de Santo Domingo (Huesca)

ISBN: 84-8127-179-9

Depósito legal: HU-385/2006

Imprime: Gráficas Alós. Huesca

Impreso en España / *Printed in Spain*

LA IGLESIA OSCENSE DE SANTO DOMINGO

POESÍA PARA CONTEMPLAR



Proyecto Lastanosa

ORGANIZA

Instituto de Estudios Altoaragoneses

PATROCINAN

Gobierno de Aragón

Diputación Provincial de Huesca

Ayuntamiento de Huesca

COLABORAN

Universidad de Zaragoza

IberCaja

LA IGLESIA OSCENSE DE SANTO DOMINGO

POESÍA PARA CONTEMPLAR

Entre imágenes y palabras

Fernando Alvira Banzo

7

Noticias y testimonios del pasado

13

Un espacio barroco para las emociones

23

Eternas alabanzas pintadas a la Reina del Cielo

43

Los mayores de tres iglesias

65

Lecciones de ortodoxia desde el púlpito

85

El Rosario triunfante

93

Una familia famosa, el robo de un cuadro y el águila de san Juan

113

Pequeñas capillas, grandes temas

123

El reposo de los pasos de Semana Santa

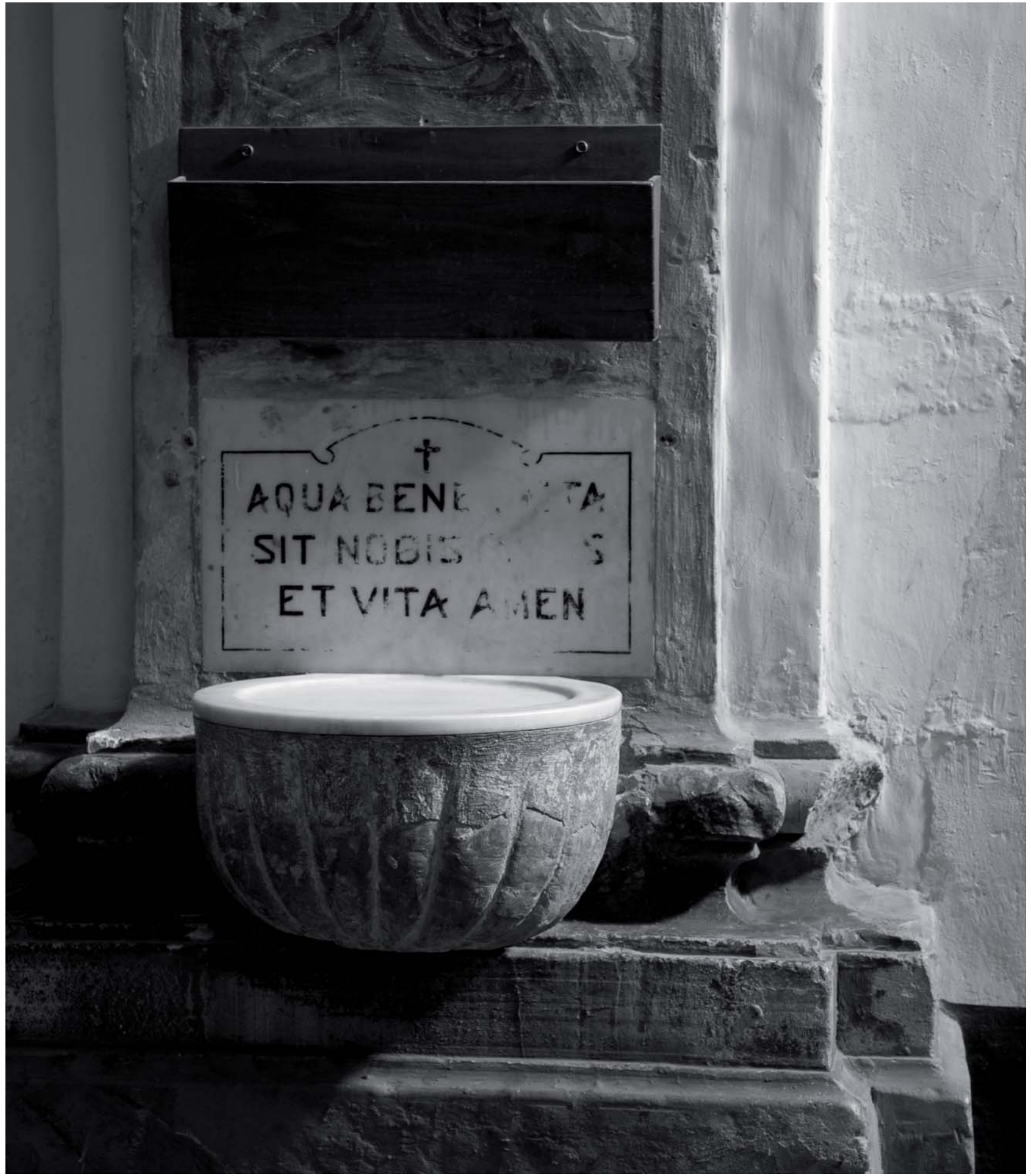
141

El coro celestial

151

Bibliografía

165



†
AQUA BENE...ITA
SIT NOBIS...S
ET VITA AMEN

ENTRE IMÁGENES Y PALABRAS

Constantemente somos destinatarios de mensajes que tratan de captar nuestra fugaz atención con la palabra y sobre todo con un señuelo mucho más poderoso: la imagen. Sin duda el siglo XXI va a ser considerado como la era de la cultura visual. Todo está diseñado para ser percibido y procesado con los ojos. Parece que nunca se ha explotado tanto como ahora la pluralidad de sentidos y de significados que propicia este tipo de información. Pero, cuando nos asomamos a conjuntos plásticamente tan ricos como el de la iglesia de Santo Domingo, necesariamente hemos de matizar esa opinión.

El edificio se construyó a finales del siglo XVII y se le proporcionó mobiliario litúrgico y discurso devocional en la primera mitad del XVIII. A lo largo de esa media centuria se gestó uno de los conjuntos artísticos más interesantes de la ciudad, donde se hace cierta la famosa expresión horaciana *ut pictura poesis* o, a la inversa, *ut poesis pictura*: la pintura es como la poesía.

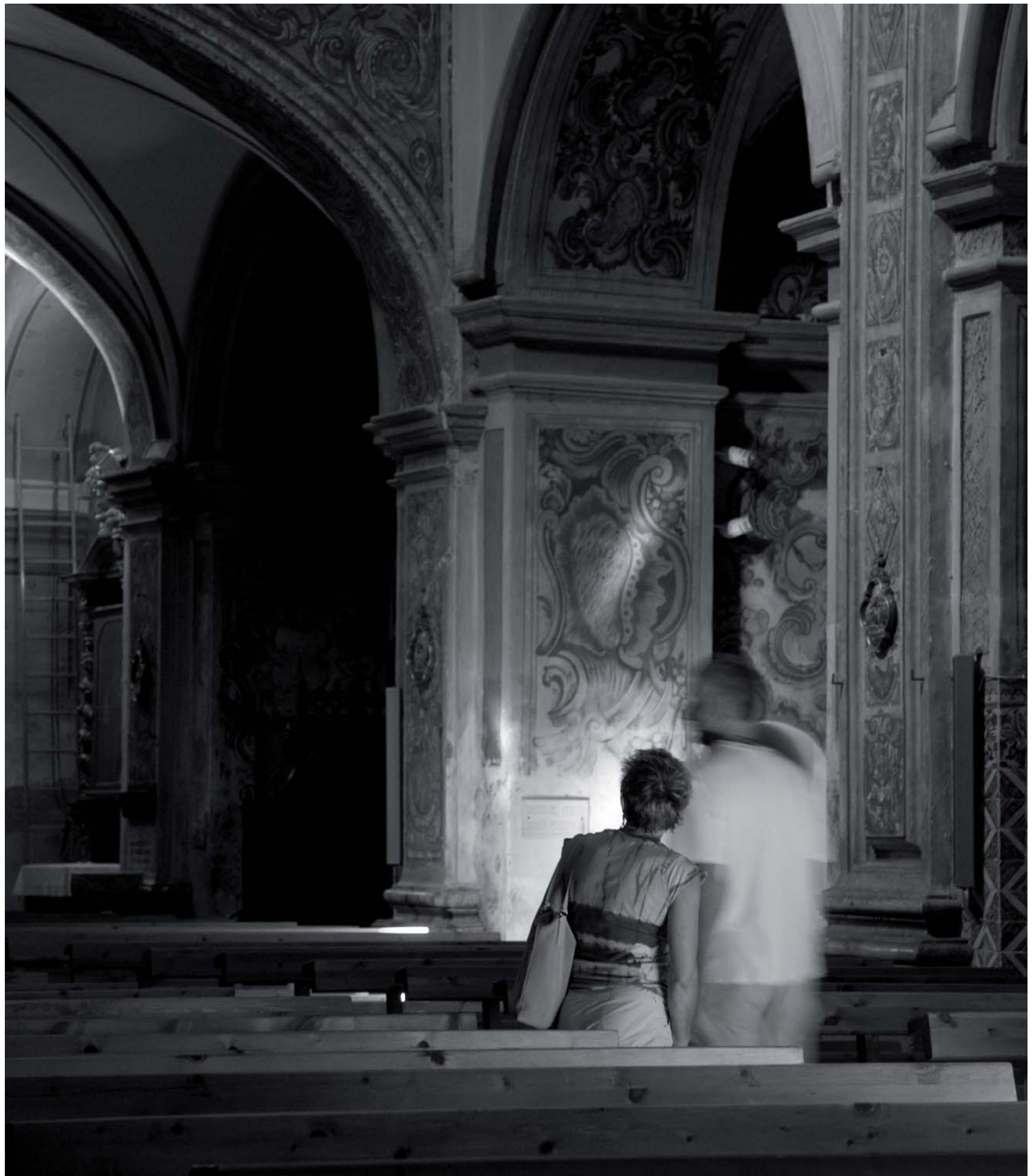
Por eso este no es un libro solo para ser leído. Busca convertirse en un medio para que el interesado en el tema o simplemente el curioso se acerque a la iglesia de Santo Domingo de otra manera, para que se detenga en formas, colores, detalles o textos que hasta ahora le habían pasado casi desapercibidos. Quizás sabía que estaban allí, seguramente los había visto, pero nunca se había detenido a mirarlos. Ahora podrá relacionarse con la obra casi como los oscenses del siglo XVIII, esos hombres y mujeres que se sintieron cautivados por la arquitectura, la escultura y la pintura de un interior que busca ser admirado y comprendido con los ojos del alma.

Ni las espléndidas fotografías de Fernando Alvira Lizano ni el ilustrativo y meticuloso texto a que nos tiene acostumbrados M^a Celia Fontana Calvo tratan de agotar el tema. En ambos casos se ha hecho una selección que sirva de adecuada presentación a un conjunto que merece ser disfrutado directamente. Es así como deseamos rendir homenaje a una de las pocas iglesias barrocas que se conservan en Huesca y que afortunadamente desde el año 1997 se ha venido restaurando en sus distintos elementos. Además, este libro se enmarca dentro del Proyecto Lastanosa del Instituto de Estudios Altoaragoneses, que trata de poner en valor la figura de Vincencio Juan de Lastanosa y el contexto histórico y artístico en el que desarrolló su labor de erudito coleccionista y mecenas. Las dos últimas iglesias dominicas que ha habido en Huesca han tenido espacios lastanosinos desde finales del siglo XVI. En esa época Juan Lastanosa escogió como lugar de enterramiento familiar la capilla de los santos Fabián y Sebastián de la iglesia medieval, que desde entonces tuvo como principal advocación a san Juan Evangelista. Un siglo después, en la recién estrenada iglesia barroca que sustituyó a la anterior, los Lastanosa volvieron a tener capilla, dedicada en esta ocasión a la Virgen de la Piedad.

Agradecemos a los responsables de la parroquia de Santo Domingo el interés mostrado por este trabajo y las facilidades prestadas para su realización, y extendemos nuestra gratitud a Gonzalo Fontana Elboj por la traducción de las frases latinas que se presentan en estas páginas. Esperamos que el resultado de nuestro esfuerzo y nuestras ilusiones sea del agrado del lector y sirva para conocer y valorar más nuestro patrimonio.

Fernando Alvira Banzo
Director del Instituto de Estudios Altoaragoneses





NOTICIAS Y TESTIMONIOS DEL PASADO



La iglesia actual es la tercera que construyeron en ese mismo lugar los frailes dominicos, instalados en Huesca desde el siglo XIII. La suya fue una fundación promovida por el infante don Alonso, primogénito del rey Jaime I, quien en 1245 adquirió para los predicadores un solar en la parte oriental de la ciudad, como era habitual en la orden fuera de los muros de piedra, pero en el interior del recinto de tierra. A comienzos del siglo XVII el convento exhibía con orgullo las pruebas de su vinculación con la Corona. Francisco Diego de Aínsa, en 1619, menciona que en la fachada principal estaba pintado don Alonso, y que sobre la antigua «puerta de la portería» se encontraba el escudo de las barras de Aragón timbrado con la corona real. La primera iglesia del conjunto estaba en construcción en 1270 y fue derribada en 1362, durante la guerra de los Dos Pedros, por temor a que las tropas castellanas pudieran tomarla y atacar desde ese puesto la cercana muralla. Poco después se construyó una nueva iglesia algo más retirada, que fue demolida en el siglo XVII, víctima de un adversario más lento pero no menos devastador: el tiempo. Se perdieron por tanto dos muestras muy interesantes del arte dominico, pero se conserva una tercera que había de ser tan notable como sus antecesoras.

La iglesia actual de Santo Domingo es en sí misma excepcional, no solo por los valores que contiene, sino por haber salido prácticamente ilesa de uno de los procesos históricos más dramáticos para el patrimonio español y oscense: la desamortización de 1836. El convento que tenía anexo —remodelado mayoritariamente en el siglo XVI— se eliminó para abrir la actual avenida de Ramón y Cajal: fue sacrificado como tantos otros por los afanes de una ciudad que quería subir al tren de la modernidad sin importarle apenas el elevado precio que en materia de patrimonio debía pagar.

A finales del siglo XVII la iglesia construida en la segunda mitad del XIV estaba en muy mal estado. A juzgar por los memoriales que los responsables de su mantenimiento elevaron al Concejo, era preciso rehacerla desde los cimientos. El 24 de febrero de 1687 el convento solicitó al Ayuntamiento uno de los hornos del monte de la Almunieta para hacer dos hornos de cal, así como la leña necesaria, porque «el peligro notorio de su iglesia lo apremia a la renovación». La nueva iglesia fue trazada por un arquitecto de la orden dominica, el valenciano fray Antonio Falcón, de quien hasta ahora han trascendido muy pocos datos. Las obras estuvieron concluidas en el verano de 1695, y el día 4 de agosto se ofició la primera misa. Poco antes, la comunidad recurrió al Concejo para que le ayudara a costear los ricos ornamentos que vestirían los oficiantes en el solemne traslado del Santísimo Sacramento a la nueva iglesia. Con este propósito se concedieron 1000 sueldos el 17 de julio.

Los usos de la época eran muy distintos a los medievales y la nueva construcción no siguió las pautas de la antigua. En origen, las iglesias dominicas, como las benedictinas, eran recintos para el rezo y el oficio de los frailes. Como explica Meersseman, durante algún tiempo los predicadores ejercieron su ministerio pastoral en iglesias ajenas, por eso en las propias podían ubicar el coro en el centro del edificio. Pero pronto tuvieron que prescindir de los recintos prestados a causa de los conflictos de intereses que se suscitaban con el clero secular, y pasaron a reservar un lugar para

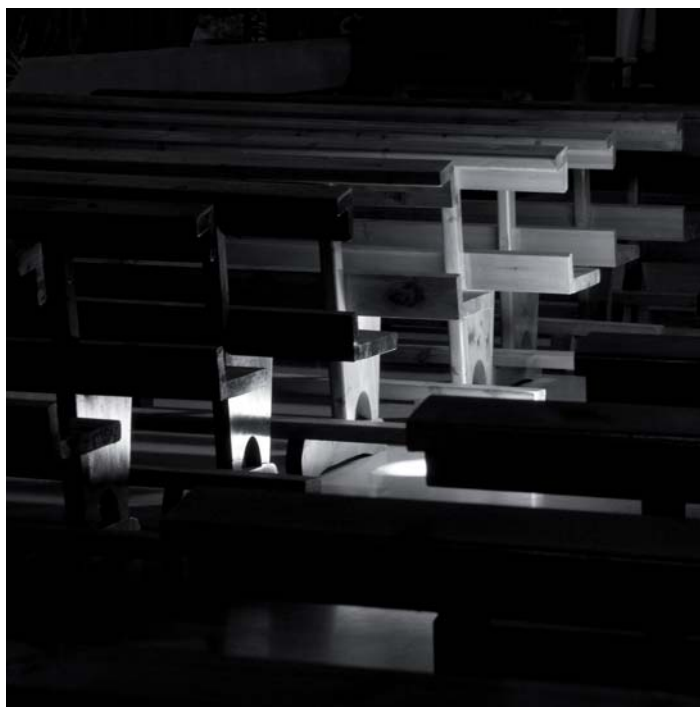
los feligreses en sus casas de oración. A raíz de esto, el interior de las iglesias dominicas quedó dividido en dos ámbitos: el privado, reservado a la comunidad de frailes, y el público, que ocupaban los fieles destinatarios de la predicación. Cuando el edificio era de una sola nave el coro se colocaba en el presbiterio, y si contaba con tres naves se disponía entonces en la central, con sistemas sofisticados para impedir la visión del rezo de los frailes.

Siguiendo las pautas generales señaladas, la segunda iglesia de Huesca fue de una sola nave, de cuatro o cinco tramos, cabecera triabsidial, crucero y coro dispuesto en la capilla mayor. Estaba construida en piedra y su estructura general debía de estar cubierta con la habitual solución de forjados inclinados sobre arcos diafragma. En el siglo XVII la nave poseía capillas laterales a uno y otro lado, más desarrolladas (Aínsa habla de «navada de capillas todas de bóveda») en el lado de la epístola porque no había, como en el otro —lindante con el claustro—, construcciones que impidieran su crecimiento. Al igual que en todas las iglesias de la orden, la capilla más popular era la del Rosario, que se fabricó en 1594-1595 sobrepasando los límites del perímetro eclesial, pues se utilizó como solar el huerto del convento. El magnífico retablo que la presidía fue realizado en 1598 por el escultor Juan Miguel de Orlens, y dorado años después, en 1606, por Agustín Jalón. Afortunadamente, una vez desaparecida la capilla, la obra no se perdió. Fue adquirida a mediados del siglo XVIII por el cura de Plasencia del Monte, como señaló Antonio Naval, donde se convirtió en el retablo mayor de la parroquia, también puesta bajo la advocación del Rosario. Federico Balaguer y M^a José Pallarés dieron a conocer el diseño y el contrato de esta pieza romanista. La policromía la estudió posteriormente Javier Ibáñez Fernández.

Juan Miguel de Orlens acomodó la esencial distribución temática de un retablo de la época al tema específico de la Virgen del Rosario. El centro se reservó para una escultura de bulto de la titular, alojada en una sencilla hornacina adornada con dos angelitos sosteniendo el santo objeto de oración. Por debajo, en el centro del banco, estaba proyectado el tema de la Virgen entregando el Rosario a santo Domingo, pero en el relieve realizado María lo distribuye entre varios santos y santas de la orden. A uno y a otro lado se alojaron cuatro episodios pasionarios, que corresponden a otros tantos misterios dolorosos (Oración del huerto, Flagelación, Coronación de espinas y Jesús con la cruz a cuestas camino del Calvario). Más arriba, en las calles laterales, se proyectaron agrupados cuatro misterios gozosos (Anunciación, Nacimiento, Presentación y Visitación) y otros tantos gloriosos (Venida del Espíritu Santo, Resurrección, Asunción y Ascensión), también tallados en relieve; en la actualidad estos temas están ordenados en el retablo cronológicamente de abajo arriba. Finalmente se colocó un Calvario —el momento cumbre de la Pasión, que constituye el último de los misterios dolorosos— con figuras de bulto en el ático, y en las cajas laterales relieves de Jesús entre los doctores —el último de los gozosos— y de la Coronación de la Virgen —que cierra el ciclo de los gloriosos—. Como complemento, santos dominicos y oscenses se alojaron en partes del retablo que en origen estaban destinadas a llevar solo ornamentación no figurada. Con motivo de su nuevo destino el retablo sufrió cambios y añadidos. En el siglo XVIII se dispuso una predela

por debajo de la esculpida por Orlens, y también se añadió una nueva enmarcación con dosel en la parte central.

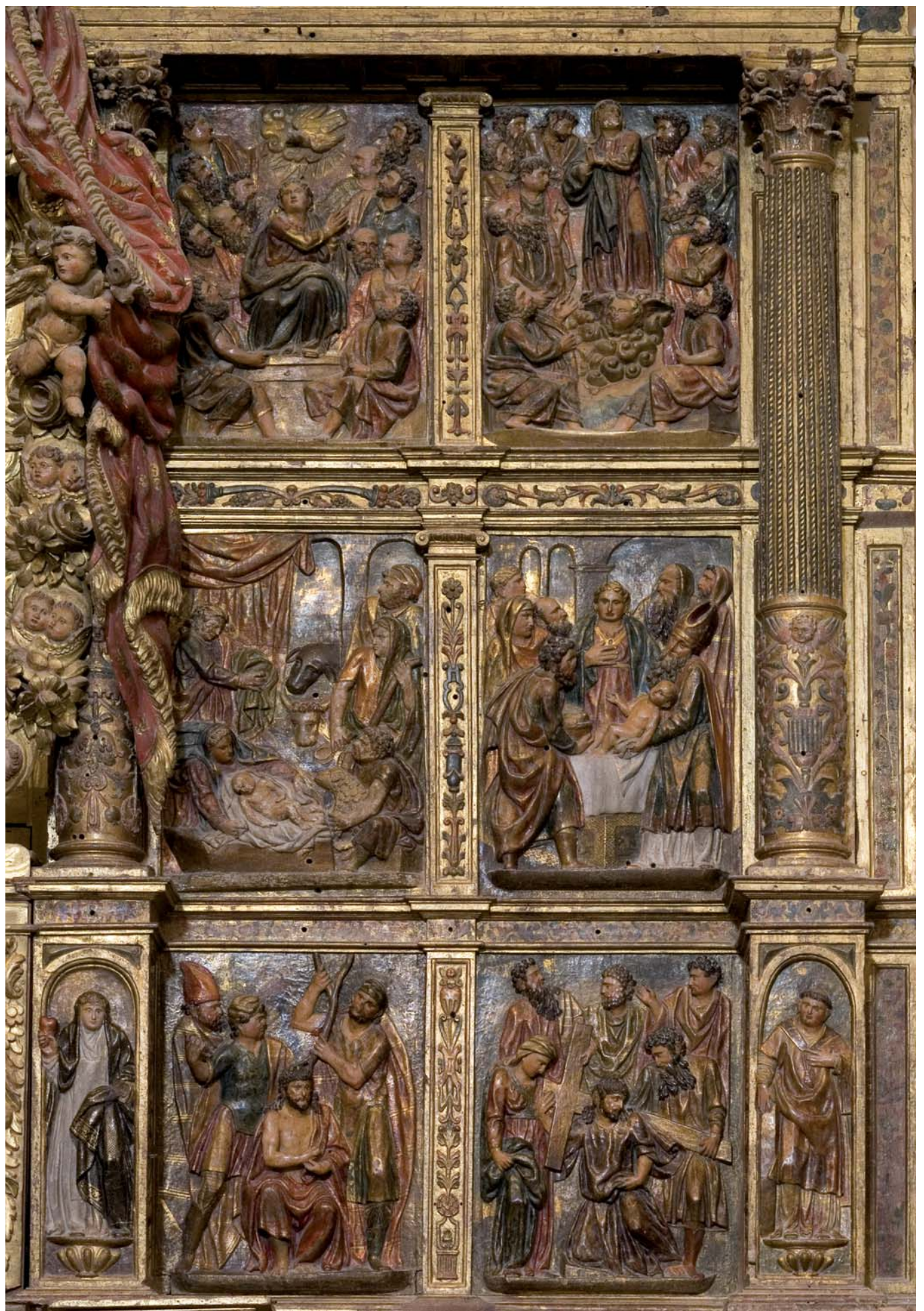
Casi todos los retablos de la iglesia actual de Santo Domingo se hicieron nuevos, pero parece que dos del antiguo templo se recuperaron. El del baptisterio, puesto bajo la advocación de santa Ana y san Juan Bautista, no es barroco del siglo XVIII, sino romanista de comienzos del XVII. En uno de los relieves principales la madre y la abuela de Cristo, colocadas de pie, alzan al Niño Jesús sobre un alto pedestal. Las mujeres sostienen al Niño en una composición derivada de la extendida iconografía medieval de santa Ana Triple, como síntesis del árbol de Jesé, donde santa Ana sirve de trono a María y esta a su vez de su Hijo. También el retablo de san José es antiguo. En este caso la estructura tiene la particularidad de estar conformada por dos obras dispares reaprovechadas y ensambladas: la mazonería de un retablo pictórico de la primera mitad del siglo XVII y la hornacina para escultura del retablo del Rosario de Orlens de fines del XVI. En el tratamiento de esta pieza se puede advertir el escrúpulo con que Orlens aceptó las correcciones a su proyecto. Los ángeles están desnudos en el diseño presentado pero no en la obra terminada, porque en la revisión se anotó que «estos ángeles sean vestidos».



Retablo de la Virgen del Rosario,
actualmente en la iglesia parroquial
de Plasencia del Monte.

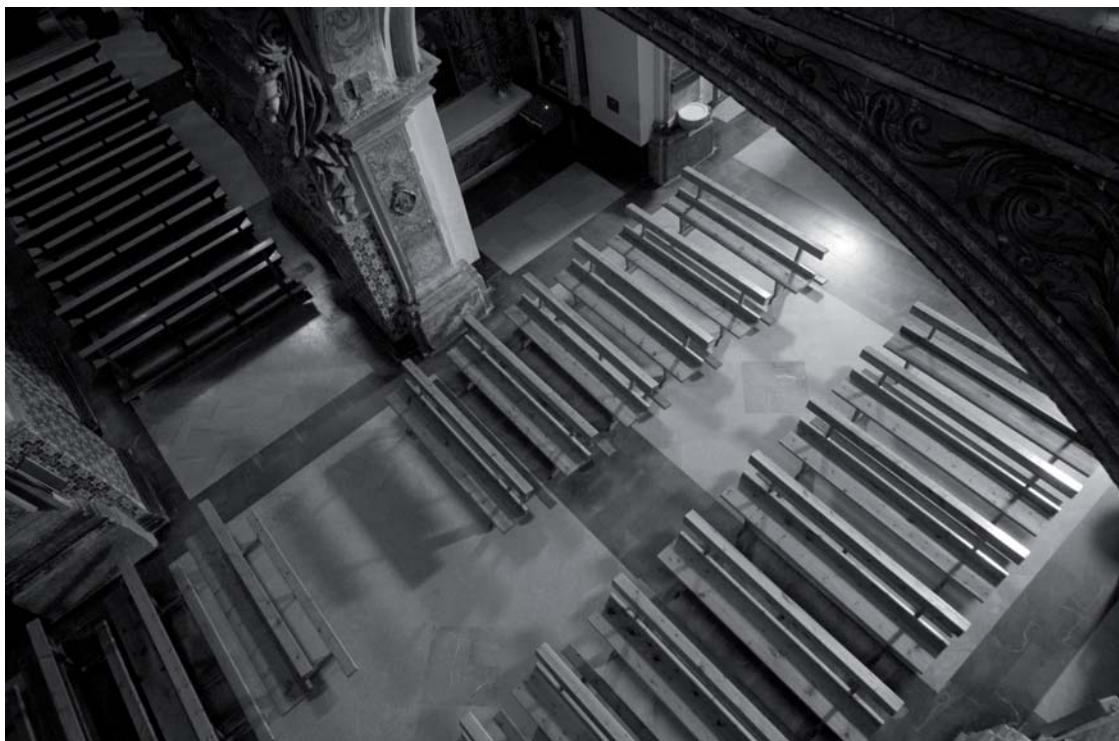








UN ESPACIO BARROCO PARA LAS EMOCIONES



Desde el siglo XVII las nuevas iglesias, incluidas las conventuales, solían construirse siguiendo el trazado de una cruz latina, la forma que recomendaba san Carlos Borromeo en sus famosas *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* (1577). Enlazando con los usos más antiguos, «toda iglesia, y sobre todo aquella que requiere una insigne especie de estructura, de preferencia deberá edificarse en tal forma que sea a semejanza de cruz». Los teóricos españoles dotaron a este diseño de unas proporciones genéricas que los arquitectos acomodaron en la práctica. El agustino descalzo fray Lorenzo de San Nicolás, en su obra *Arte y uso de Architectura* (1639 y 1664), recomienda que cuando se vaya a construir una iglesia de cruz latina en su versión más sencilla la nave se trace en proporción doble, tomando como unidad el ancho de la nave; que un cuadrado más forme el centro del crucero, y medios cuadrados los brazos y la cabecera. Para el coro alto se empleará un último cuadrado, colocando una mitad sobre la nave y otra sobre el pórtico, que —en caso de existir— deberá sobrepasar el largo de la nave en medio cuadrado más, porque de esta manera el conjunto «queda más señorial».

La iglesia dominica de finales del siglo XVII es de planta de cruz latina de una sola nave de cinco tramos, crucero alineado, presbiterio, capillas entre los contrafuertes, coro alto a los pies y tribunas elevadas rodeando la nave y a ambos lados del presbiterio. El espacio congregacional supera la proporción doble señalada por fray Lorenzo de San Nicolás y, por el contrario, los brazos del crucero y el coro alto son menos profundos que lo recomendado, por lo que se acentúa la tensión longitudinal. Más tarde, seguramente en el siglo XIX, cuando Santo Domingo se convirtió en parroquial, se abrió un corredor de comunicación entre las capillas, lo que proporciona a su interior un aspecto más semejante al de las iglesias jesuíticas. Además, cerca de los pies y en el lado de la epístola se levantó una hermosa torre campanario con reloj, que ha terminado por caracterizar su sencillo exterior.

La obra es de tapial enlucido combinado con cadenas de ladrillo sobre zócalo de piedra. El paramento de ladrillo se reservó para resaltar la fachada principal de la iglesia, y proporcionarle así el aspecto cuidado y distinguido que demandaba. Como era normativo en las iglesias conventuales españolas posteriores a la Contrarreforma, el diseño de la fachada está en correlación con la organización de la planta; por eso a los lados del lienzo central se colocaron, rematados por elementales aletones, otros segmentos de muro más pequeños con ingresos simulados, de acuerdo con el esquema de nave rodeada de capillas. También el paramento es sobrio, como es habitual en las iglesias de la época y en las de Huesca especialmente. La fachada se cierra con un coronamiento en forma de frontón recto y está ligeramente decorada a base de placas de ladrillo aplantillado colocadas rítmicamente entre los huecos. El único elemento destacado es una sencilla portada desarrollada en un solo cuerpo, que concentra un elemental juego de volúmenes y formas, resueltas —según sea más conveniente— en ladrillo o piedra. En lo alto de la portada una pequeña hornacina ostenta una imagen de santo Domingo. Nada hace presagiar entre tanto rigor y austeridad la profusa ornamentación que se nos muestra en cuanto traspasamos el cancel de la entrada.

Desde el pequeño sotocoro el visitante comienza a descubrir un sugestivo interior, con pautas de observación muy concretas. Utilizando una estética plenamente barroca, los recursos visuales se combinan con la estructura del edificio para diferenciar y resaltar la cabecera como espacio principal. La marcada direccionalidad de la planta y la irregular distribución de los grandes vanos, abiertos en la fachada, en el lado sur de la nave y en cada lateral del breve crucero, condicionan un espacio que se desarrolla básicamente en profundidad y donde los contrastes lumínicos originales acentuaban el dramatismo. Todo se conjugó para plantear un recorrido físico y espiritual ascendente desde la zona de acceso —en completa oscuridad y desde la que solo es posible una visión parcial del conjunto— hasta el crucero y la cabecera, donde se concentra la pintura mural y se disponen las piezas más sobresalientes del mobiliario litúrgico: el retablo mayor de la Asunción y los laterales de los principales santos dominicos, santo Domingo de Guzmán y santo Tomás de Aquino. La valoración de la capacidad discursiva de la luz, combinada con la cambiante percepción del espacio, ofrece al creyente una lectura dirigida, a la vez que dinámica y progresiva, del recinto sacro. En definitiva, una percepción del espacio profundamente barroca.

Estos recursos se alían también para potenciar una alabanza a la Virgen que se repite por doquier con múltiples y ricas variantes. En pinturas, en esculturas, en muros y en retablos se gloría a la Madre de Dios a través de las advocaciones del Rosario, la Asunción, la Piedad o la Virgen de la Aurora. Otras devociones se plasman en las capillas de las Almas del Purgatorio, santa Rosa de Lima —ambas habituales en las iglesias de la orden—, el Santo Cristo, el Cristo del Perdón, san José, santa Ana y san Juan Bautista y los santos Cosme y Damián. A este conjunto se suman los retablos de san Martín y de Pentecostés, que completan el crucero y proceden de dos iglesias próximas, desaparecidas a finales del siglo XIX.

Todo ello conforma un interior repleto de elementos coordinados y subordinados entre sí en mensajes creados a diferentes escalas y resueltos con una puesta en escena casi siempre grandilocuente, pocas veces sencilla, siempre cuidada y colorista, como se puede ver a continuación.

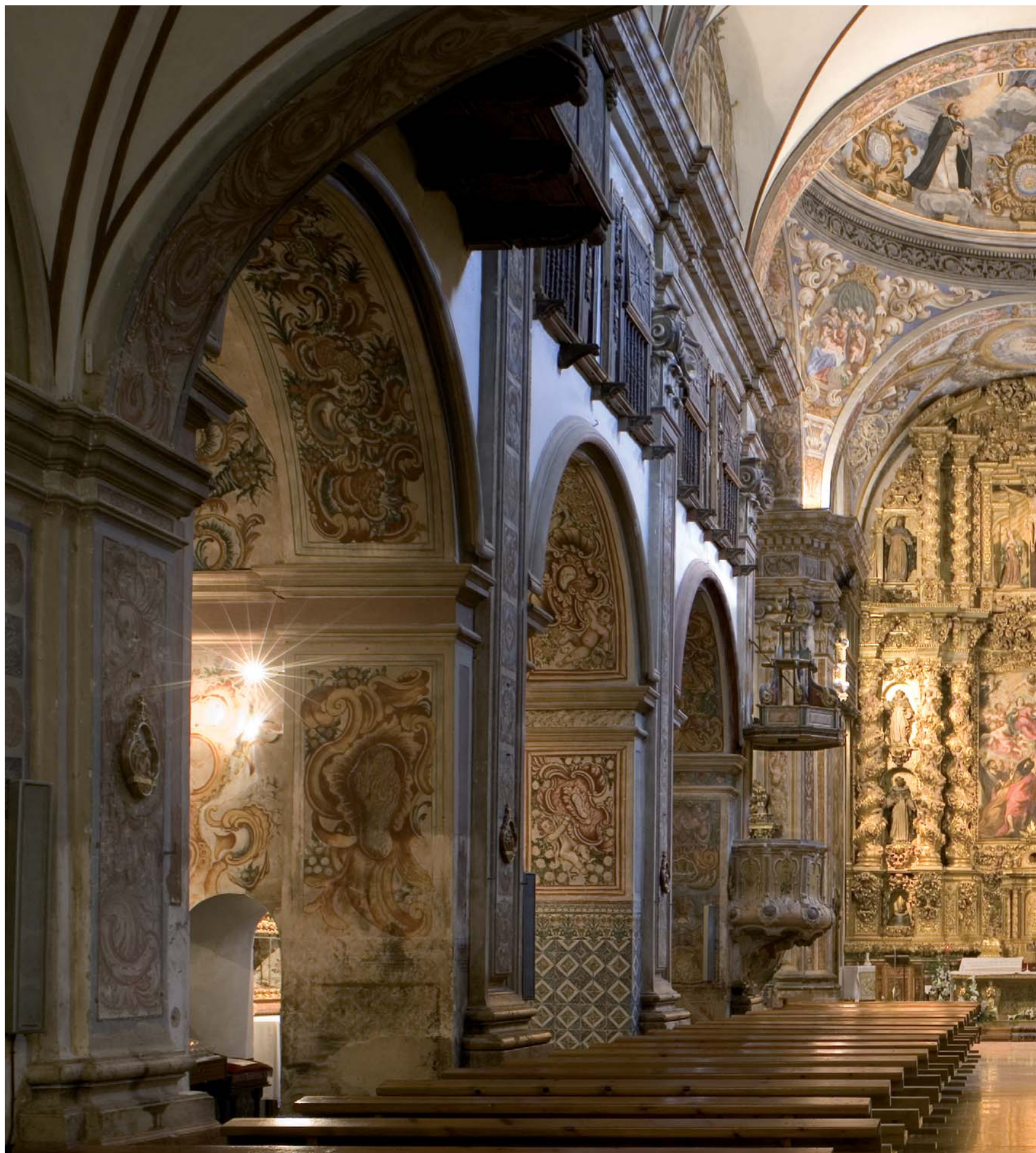












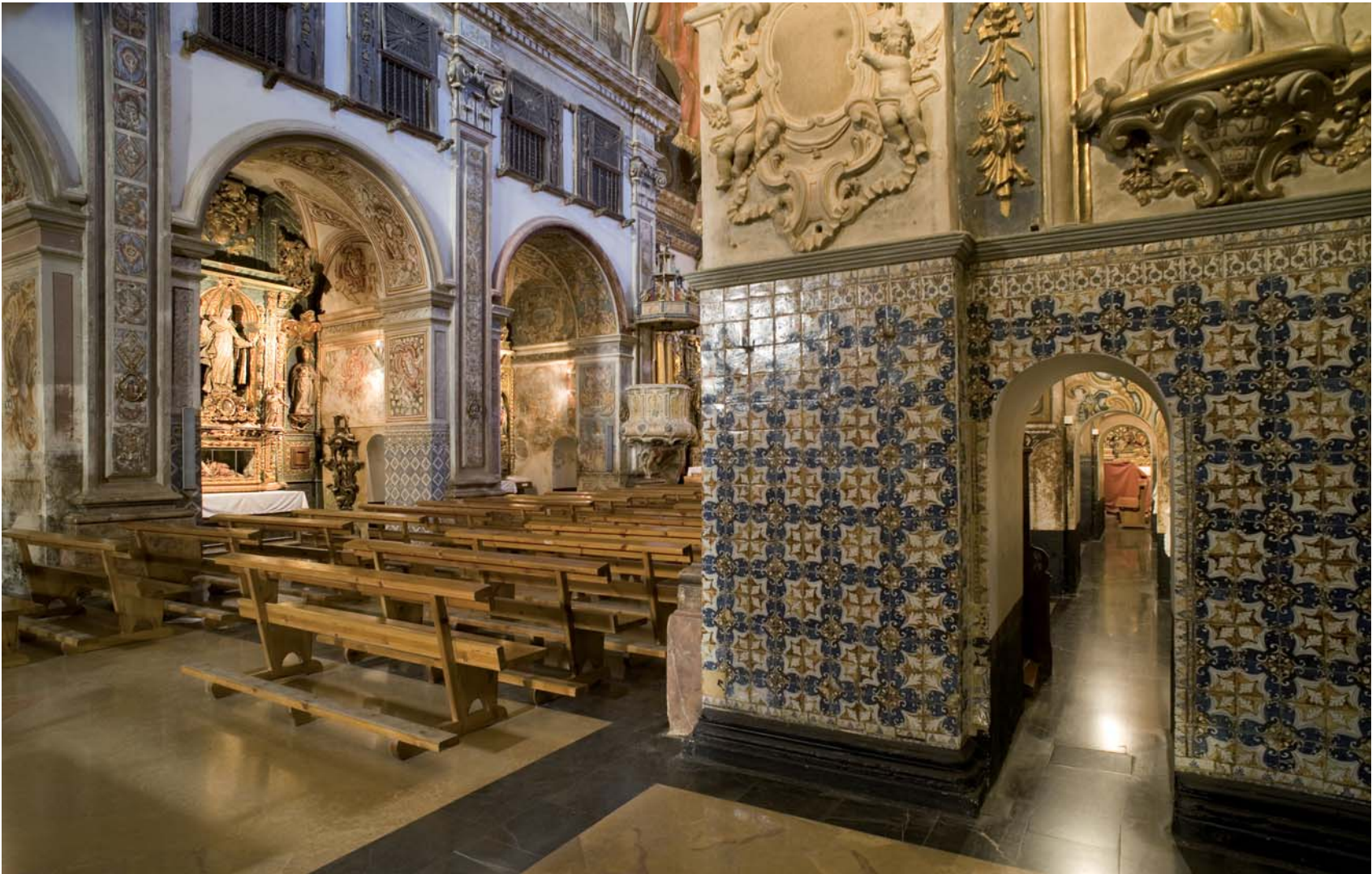
















ETERNAS ALABANZAS PINTADAS A LA REINA DEL CIELO



La Iglesia católica ratificó siempre la función que atribuyó san Gregorio Magno en el siglo V a las imágenes sagradas: «lo que un libro es para quienes saben leer lo es un cuadro para gente ignorante que lo mire. Porque en un cuadro hasta los ignorantes pueden ver qué ejemplo deben seguir; en un cuadro pueden leer quienes no sepan las letras». El Concilio de Trento en el siglo XVI no hizo más que reafirmar el valor y la necesidad de la imagen religiosa.

Cuando hicieron aparición los grandes retablos góticos, la pintura mural que recubría con su enseñanza visual los muros de las iglesias dejó de ser imprescindible, pero no por ello desapareció. Desde entonces se utilizó menos, pero también conoció épocas y artistas que la elevaron a las más altas cimas del arte. La pintura mural de Santo Domingo, sin ser de calidad extraordinaria, presta un espléndido revestimiento cromático a un interior que decora, recrea y da sentido: proporciona acabados nobles a muros y soportes, plasma vanos fingidos en correspondencia con los auténticos y sobre todo crea imágenes y escenas de culto, didácticas y devocionales. Todo el interior está pintado, pero no toda la pintura es de la misma mano, de la misma época, ni de igual calidad. La más antigua debe de ser la del espacio principal de la iglesia y la de la capilla de la Virgen de la Piedad, que por su semejanza han de atribuirse a un mismo autor.

De forma similar a como funcionan el tratamiento espacial y el manejo de la luz, también la ornamentación destaca la cabecera en el orquestado final de un recorrido que se inicia sencillo y quedo en el ingreso. Desde el pequeño cielo del sotocoro unos ángeles con filacterias recuerdan que este es templo del Señor, lugar sagrado y casa de oración: DOMVS MEA DOMVS ORATIONIS EST, ‘mi casa es casa de oración’ (Mateo 21, 13); ADORABO AD TEMPLV[M] S[ANCTVM] TVVM, ‘me prosterno en tu santo templo’ (Salmos 5, 8). A continuación el mensaje se eleva y cambia, pues la protagonista es ya María. Las claves de la nave son tres alabanzas marianas tomadas de las letanías del rosario: VIRGO POTENS, ‘Virgen poderosa’ (1 Crónicas 29); TUR[R]IS DAVIDICA, ‘torre de David’ (Cantar de los Cantares 4, 4), y por último IANVA C[O]ELI, ‘puerta del Cielo’ (Génesis 18, 17). Desde ese lugar el fiel puede ver la gloria celestial, pintada en la cúpula, y descubrir trocitos de cielo en los brazos del crucero y en el presbiterio. Las bóvedas simulan estar perforadas con vanos por los que se asoman pequeños ángeles con guirnaldas y ramos de flores para su Reina. Aquí el discurso se enriquece y el ritmo compositivo aumenta. Los cuatro arcos torales que soportan la cúpula recogen doce símbolos marianos más:

<i>Lado oeste</i>		
SICVT CIN[N]AM[OMVS] ‘como el cinamomo’ (Eclesiástico 24, 15)	QVASI OLIVA ‘como el olivo’ (Eclesiástico 24, 14)	QVASI PLATANVS ‘como el plátano’ (Eclesiástico 24, 14)
<i>Lado este</i>		
VITIS ABVNDANS ‘vid abundante’ (Salmos 127, 3)	CANDELABRVM ‘candelabro’ (Zacarías 4, 2)	HORTVS CONCLVSVS ‘huerto cerrado’ (Cantar de los Cantares 4, 12)

Lado norte

VIRGA A[A]RON
'vara de Aarón'
(Números 17, 23)

PVTEVS AQVARVM
'pozo de aguas'
(Cantar de los Cantares 4, 15)

RVBVS ARDENS IN CO[MBVSTVS]
'zarza ardiendo sin consumirse'
(Éxodo 3, 2)

Lado sur

SCALA C[O]ELI
'escalera del cielo'
(Génesis 28, 12)

FONS SIGNATA
'fuente sellada'
(Cantar de los Cantares 4, 12)

CVRRVS
'carro'
(2 Reyes 2, 11)

Las pechinas sirven de marco a cuatro episodios gozosos de la vida de la Virgen: la Anunciación, el Nacimiento, la Adoración de los Reyes Magos y la Presentación, con lo que se cierra el ciclo de la venida de Cristo al mundo.

Especial relevancia presenta la cúpula, el punto más elevado de la iglesia, concebido como una exaltación de la Virgen del Rosario, que es tanto como decir de la Virgen de los dominicos pues, en torno a su figura, rodeada de ángeles músicos, se muestran ocho de los principales santos de la orden. El primero es santo Domingo, a quien la Virgen hace entrega del Rosario; le siguen san Jacinto sosteniendo en sus manos una custodia y una imagen de la Virgen, santa Catalina de Siena en el controvertido episodio de su estigmatización, san Pedro mártir de Verona con el alfanje y el puñal de su martirio, santa Rosa en la visión del Niño Jesús y las rosas, san Luis Beltrán encapuchado y sosteniendo un crucifijo, san Vicente Ferrer como predicador apocalíptico, con alas y trompeta, y finalmente santo Tomás en el momento en que dos ángeles premian su victoria sobre la tentación carnal ciñéndole el cingulo de la castidad.

En esta gloria dominica se intercalan más citas bíblicas que la tradición poco a poco fue identificando con las cualidades de María. En primer lugar se muestran las que comparan a la Virgen con los astros y fenómenos celestes: ELECTA VT SOL, 'brillante como el sol' (Cantar de los Cantares 6, 10); PVLCHRA VT LVNA, 'hermosa como la luna' (Cantar de los Cantares 6, 10); QUASI AVRORA, 'como la aurora' (Cantar de los Cantares 6, 10). Sigue el grupo de los emblemas marianos que parecen aludir también a la Trinidad, pues utilizan los árboles con los que se comparaba a las distintas personas divinas en el siglo XVII: QVASI CEDRVS EX[ALTATA], 'como cedro crecí' (Eclesiástico 24, 13); QVASI CVPRESVS IN M[ONTIBVS], 'como ciprés en los montes' (Eclesiástico 24, 13); QVASI PALMA EX[ALTATA], 'como palmera crecí' (Eclesiástico 24, 14). María, sobre todo en la época contrarreformista, se incluyó mediante su Coronación en el grupo de la Trinidad como la cuarta persona, y a ella, en la advocación del Rosario, deben referirse especialmente en este cielo dominico los dos últimos emblemas de la cúpula: QVASI PLANTATIO ROSÆ, 'como rosal' (Eclesiástico 24, 14), y TE[R]IBILIS VT CASTRO, 'terrible como ejército' (Cantar de los Cantares 6, 10). Lleno de fervor, san Pío X exclamó cuando fijó la fiesta del Rosario el 7 de octubre: «Denme un ejército que rece el rosario y vencerá al mundo».

En la bóveda de lunetos que cierra el presbiterio se acomodó otra composición mariana, donde las armas de dos familias de benefactores flanquean el monograma coronado de María Reina. Finalmente, en los muros de ese ámbito privilegiado aparecen santo Domingo y san Francisco, dos de los más grandes santos del siglo XIII, tal como los presenta la *Leyenda dorada*, asociados en la ardua tarea de «vencer al mundo» y someterlo al dominio de Cristo. Los dos, con su sola presencia, expulsan los demonios del lugar que ocupaban. De ahí las inscripciones unidas de los muros forman esta frase: SEMVS (sic) SIMVL ECCE REPARATORES ECCLESIE, ‘he aquí los que somos conjuntamente reparadores de la Iglesia’.

Por el momento no se sabe con certeza quiénes fueron los autores materiales de este amplio programa. Solo estamos en condiciones de suponer que la pintura ilusionista que finge y decora estructuras arquitectónicas es obra del mismo pintor que decoró la ermita de Casbas de Ayerbe entre 1730 y 1732. Según Bizén d’o Río, ese audaz pintor fue Jerónimo del Río Dieste.











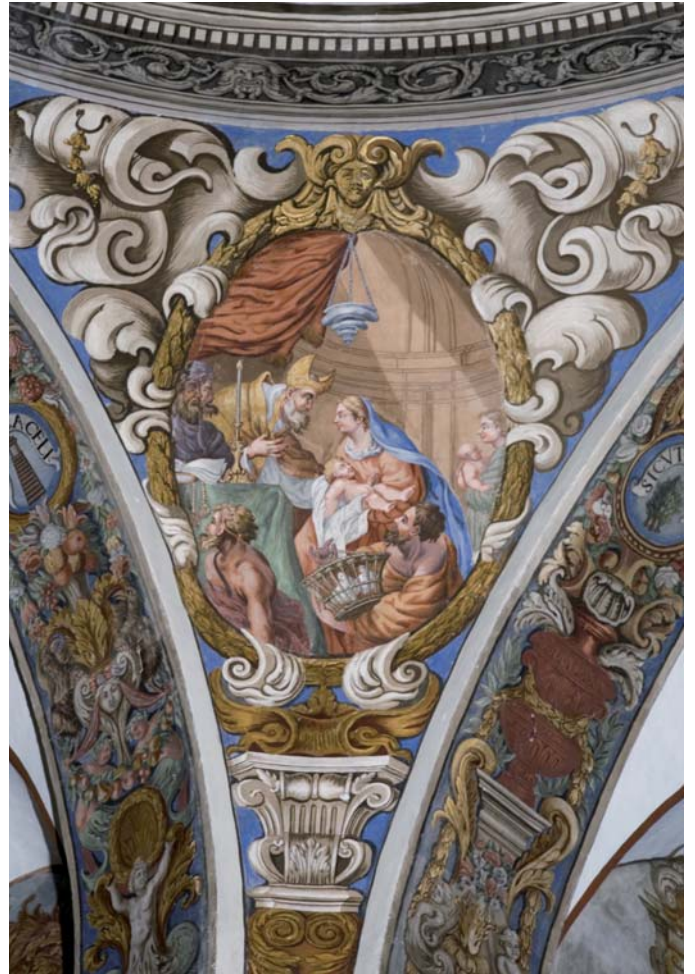










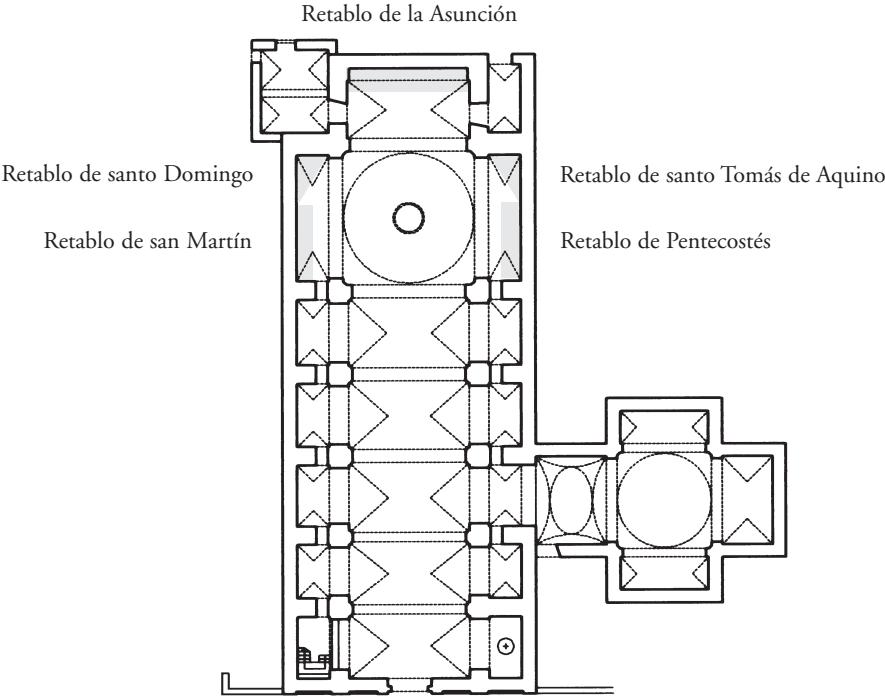








LOS MAYORES DE TRES IGLESIAS



El retablo mayor está dedicado a la Asunción de la Virgen. En él destaca el cuadro central pintado por Vicente Berdusán en 1672, mucho antes de ser construido el mueble que preside y la propia iglesia donde se encuentra. Se deduce sin dificultad que este no fue su primer destino y que posiblemente fuera encargado para la iglesia antigua, cuyo retablo mayor también estaba dedicado a la Asunción. Aínsa lo señala como «antiquísimo» en 1619, pues se había consagrado en 1482.

Plásticamente el lienzo deriva del que Rubens pintó entre 1624 y 1627 para la catedral de Amberes, ampliamente difundido —con algunas variantes— por el grabado de Paulus Pontius, en el que Berdusán basó su obra. El diseño del nuevo retablo gira en torno a este lienzo enmarcado por columnas salomónicas. Sobre él se colocó un Calvario y, en hornacinas a su alrededor, imágenes de santos y santas de la orden. Por medio de esta asociación, la Asunción de la Virgen es contemplada por los santos dominicos, que, como dice Émile Mâle, «dejan poco lugar a los otros santos; pero [...] son tan variados que ellos solos expresan casi todos los aspectos de la vida cristiana: pensamiento, acción, contemplación». Félix Latassa atribuyó la obra de escultura de este y de los principales retablos y obras talladas en madera de la iglesia al artista dominico de origen francés fray Pedro Nolivos. En perfecta consonancia con el movimiento del lienzo de la Asunción está el dorado de cada uno de los elementos de la estructura. Este acabado se realizó en 1780 y fue posible gracias al obispo de Albarracín Lorenzo Lay, según leyeron los hermanos Naval en las cartelas de los faldones del banco. El mismo bienhechor hizo el frontal de altar estucado en plata imitando tela.

En la antigua iglesia, los ábsides laterales eran capillas dedicadas en el siglo XVI a san Miguel y a Nuestra Señora. En la iglesia barroca la cabecera se completó con retablos en esquina que exaltan los santos más importantes de la orden, santo Domingo y santo Tomás de Aquino. En combinación con el mayor se realizaron los retablos correspondientes, pero en lugar de dorarse se pintaron de azul con detalles en oro, seguramente porque el convento no podía sufragar un coste tan elevado. Su función resulta muy clara: glorificar a santo Domingo y a santo Tomás como rotundos defensores de la fe y la ortodoxia. Cada santo en su puesto —fortalecido por sus armas espirituales— se yergue victorioso sobre un grupo de herejes que son aplastados con la contundencia de su pensamiento y de su predicación. Santo Domingo se levanta sobre los infieles albigenses, a quienes, según la tradición, convirtió con ayuda del rezo del rosario, mientras santo Tomás vence y humilla a los autores de los errores del pasado, entre los que deben de encontrarse Arrio, Sabelio y Averroes. Parece hermana de estas espléndidas tallas la de santa Rosa de Lima que preside su retablo en una de las capillas de la nave, tal como se comentará después.

Los tres retablos mencionados son distintos entre sí, pero tienen en común la manera sobredimensionada en la que presentan a los titulares. Su enorme tamaño no guarda relación con las pequeñas esculturas de los otros grandes santos representados, sobre todo en el caso de santo Domingo, debajo de un diminuto san Francisco. El rotundo volumen de las tallas y la fuerza de sus actitudes hacen que las figuras excedan poderosamente de sus estrechos marcos y se destaquen sin

competencia sobre un intrincado marco de recargadas columnas salomónicas, quebrados estípites, serpenteantes roleos y todo tipo de complementos decorativos que hubieran eclipsado cualquier expresión menos vigorosa. Como se ha dicho, todo este conjunto, según Latassa, es fruto del buen hacer de fray Pedro Nolivos.

El grupo de la cabecera quedaba de esta forma completo pero, por razones que tienen que ver con la modernización urbana de Huesca en el siglo XIX, se añadieron en los testeros de los brazos del crucero dos retablos más. Se trata de los mayores de las iglesias de San Martín, derribada por razón de ruina en 1868, y de la del Espíritu Santo, eliminada en 1883, fundamentalmente para permitir la recta confluencia de la calle de los Cuatro Reyes con la del Alpargán. De nada sirvió para evitar la desaparición definitiva de este elemento urbano que fuera declarado monumento nacional un año antes.

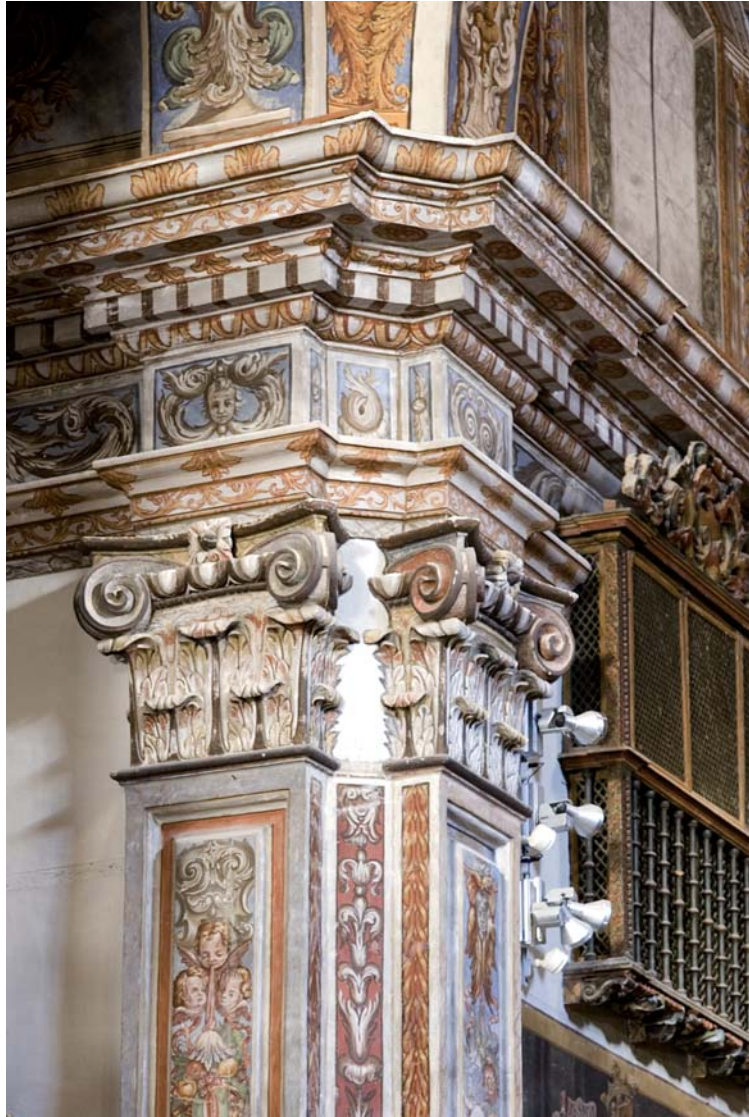
Esas dos iglesias fueron totalmente renovadas en el siglo XVII y una vez consolidadas se les proporcionaron nuevos retablos mayores. Por lo que se refiere a su estructura, lo más destacado de estas piezas es la utilización de columnas salomónicas: la novedad en materia de soportes que se había introducido en 1648 en el retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo. La mazonería del retablo de san Martín fue encargada al ensamblador Cristóbal Pérez en 1654, y el lienzo fue firmado en Roma por Basilio Cagier en 1661, tal como descubrió María José Hijós. En él se muestra la imagen más popular del santo caballero, aquella que lo presenta partiendo su capa con el pobre. El retablo de la iglesia del Espíritu Santo se centra en la escena de Pentecostés plasmada en un lienzo tenebrista de poca calidad artística. En este caso acompañan el tema principal las imágenes de dos niños, los santos Justo y Pastor, cuyas reliquias, procedentes de Nocito, llegaron en 1499 a la iglesia de San Pedro el Viejo, ubicada en el mismo barrio que la del Espíritu Santo y muy próxima a ella.































LECCIONES DE ORTODOXIA DESDE EL PÚLPITO



«Así mientras los judíos piden señales y los griegos buscan sabiduría, nosotros predicamos a un Cristo crucificado; escándalo para los judíos, necedad para los gentiles; más para los llamados, lo mismo judíos que griegos, un Cristo, fuerza de Dios y sabiduría de Dios» (1 Corintios 1, 22-24). Un fragmento de esta cita, NOS AVTEM PREDICAMVS CHRISTVM CRVCIFIXVM, figura debajo del tornavoz del púlpito, una elegante y colorista obra rococó que entre espejos de rocalla recuerda sin embargo con firmeza la función de los dominicos como fieles custodios de la ortodoxia católica.

Ocho emblemas se despliegan desde la base de la escalera y a lo largo de todo el púlpito para señalar las principales armas de la Iglesia en materia doctrinal. En la parte inferior está la palma con las tres coronas del inquisidor general san Pedro mártir de Verona, las cuales se corresponden respectivamente con el martirio, la predicación y la castidad. A continuación puede verse una trompeta del Juicio Final con filacteria, donde se lee un fragmento de la famosa frase de san Vicente Ferrer «Temed a Dios y dadle gloria, porque ha llegado la hora del Juicio»: TIMETE DEVM ET DATE ILLI. Sigue una de las señales de santo Domingo, el perro blanco y negro con antorcha y bola del mundo que soñó su madre y por el que los seguidores del fundador son llamados *domini canis*. Después está pintado el monograma de María Reina, envuelto en un rosario, en representación del rezo que, según la tradición, santo Domingo encomendó propagar a sus religiosos. Le acompaña una referencia a la Inquisición, el tribunal eclesiástico en el que jugaron un papel fundamental los dominicos. Se representa con su símbolo, la cruz erguida entre la espada y la rama que la revela como el brazo de la justicia divina. A su lado está una estrella blanca y negra, la misma que soñó la madre del santo que llevaba su hijo en la frente durante el bautizo, y los otros atributos de Domingo como fundador de los predicadores: la cruz flordelisada, la cruz abacial y la vara de lirios. Por último figura la cadena con el sol radiante de santo Tomás de Aquino, símbolo de la sabiduría y la verdad de la doctrina expuesta por este doctor de la Iglesia.









EL ROSARIO TRIUNFANTE



La capilla del Rosario es una iglesia cruciforme en miniatura con coro alto sobre el ingreso, que comenzó a construirse inmediatamente después de ser consagrado el templo donde se ubica. En 1698 los cofrades hicieron llegar al Concejo un memorial explicando que era necesaria la «lustrosa ampliación y mexoría de la santa capilla de Nuestra Señora del Rosario, cuya dilatación es precissa para que el concurso, que interesado la vusca como a piadosa madre, pueda respirar descansadamente y fuera de lo congoxoso de la iglesia». En Sevilla, Cádiz, Toledo y Tortosa se estaban construyendo entonces espléndidas capillas del Rosario que debieron de servir de estímulo a los oscenses.

Como el propósito era emular lo más sobresaliente del momento no se reparó en gastos y se descartó reaprovechar cualquier pieza anterior, incluido el monumental retablo de Juan Miguel Orlens. Seguramente por la misma razón, el ambicioso proyecto iniciado a finales del siglo XVII no se pudo concluir hasta mucho más tarde. El letrero colocado en el interior del arco de entrada señala que ESTA CAPILLA SE ADORNÓ EL AÑO 1744. Todavía dos años después el cura párroco de Plasencia, Antonio Cebrián, obtuvo poderes del obispo de Huesca para adquirir el antiguo retablo, puesto a la venta por los cofrades, para afrontar los gastos de acondicionamiento de la nueva capilla. En esos años se daría por concluido un nuevo escenario barroco que se concibió para proclamar los beneficios del rezo del rosario y promover de paso a quien, según la tradición, le fue revelado: el propio santo Domingo.

Al final del sombrío acceso de la capilla los santos patronos dan su particular bienvenida a la Virgen. Allí están las imágenes de san Lorenzo y san Vicente, talladas y policromadas sobre peanas, y las de san Jorge y Santiago, patrón de España, ambas espectacularmente moldeadas en grandes relieves de estuco que adelantan sus bases salientes al paso del espectador. Estos dos santos guerreros salen victoriosos en sus batallas contra el mal, el demonio y las creencias ajenas al catolicismo, que han cobrado la forma de monstruoso dragón y de musulmanes vencidos.

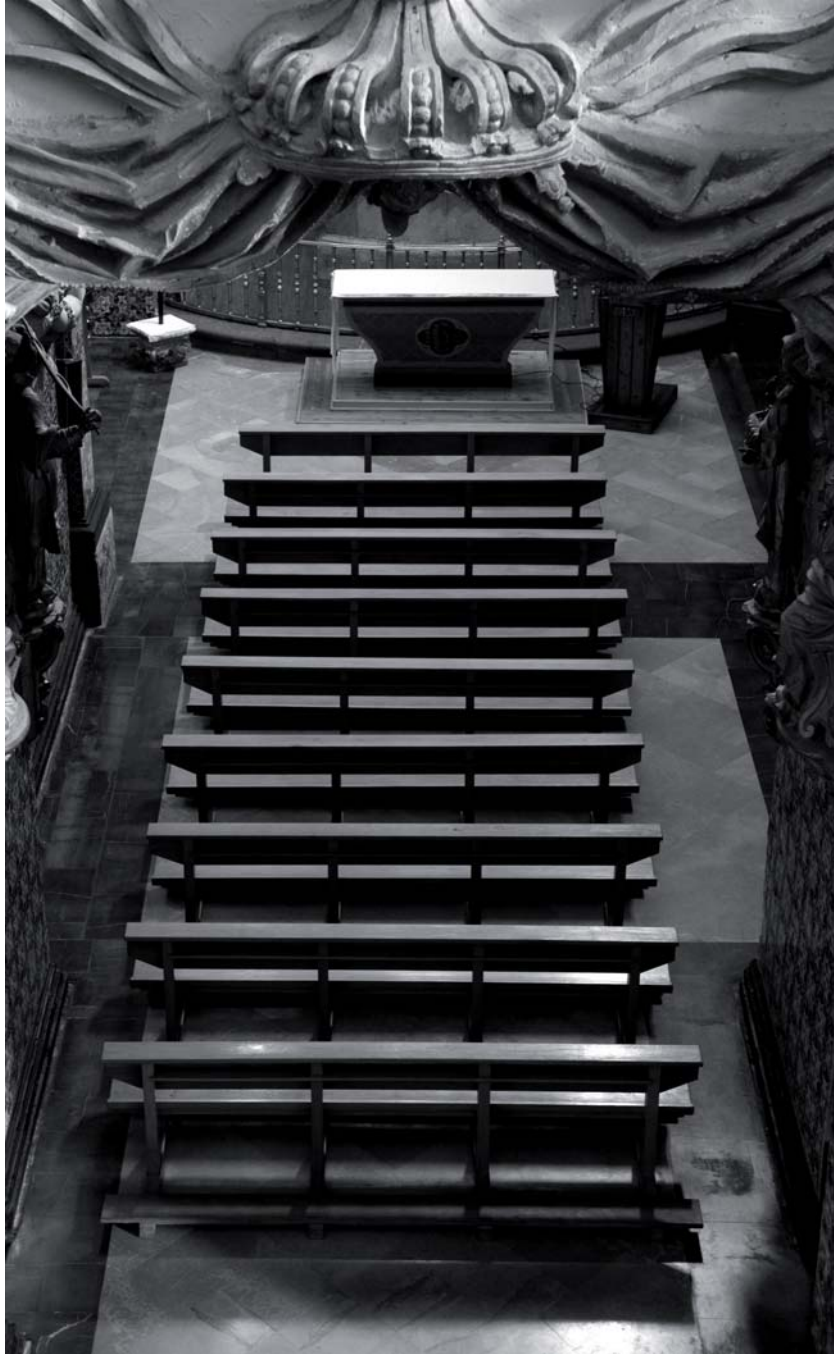
En el interior de la capilla se refuerza con argumentos de autoridad lo que al inicio se había esbozado. Uno de los grandes relieves laterales muestra la aparición de la Virgen a santo Domingo en el interior de la cueva donde este hacía penitencia. Allí la Virgen le habría hecho entrega del rosario —que se ha perdido en la composición— como arma para vencer a los herejes albigenses de Toulouse, como también se señalaba en la inscripción de la cartela inferior, hoy casi perdida. Sobre María, y entre las nubes, se distinguen las cabezas de jóvenes coronadas, en representación de los misterios de la oración y de los beneficios que se alcanzan con un arma tan poderosa. Así se compuso una versión monumental del episodio que recreó en el siglo XV el beato dominico Alano de la Roche, quien, en su afán de propagar el rezo del rosario, explicó que este había sido revelado directamente por la Virgen a santo Domingo por su poder infalible para derrotar la herejía. Al otro lado de la capilla, y en correspondencia, se colocó otra escena igualmente extraordinaria que se refiere a la salvación de los devotos náufragos narrada por Teodorico d'Apolda. Según el relato, una barca que navegaba por el Garona zozobró, y sus ocupantes, todos ellos peregrinos a Santiago de Compostela, fueron salvados por los ruegos de santo Domingo, que se encontraba en las inmedia-

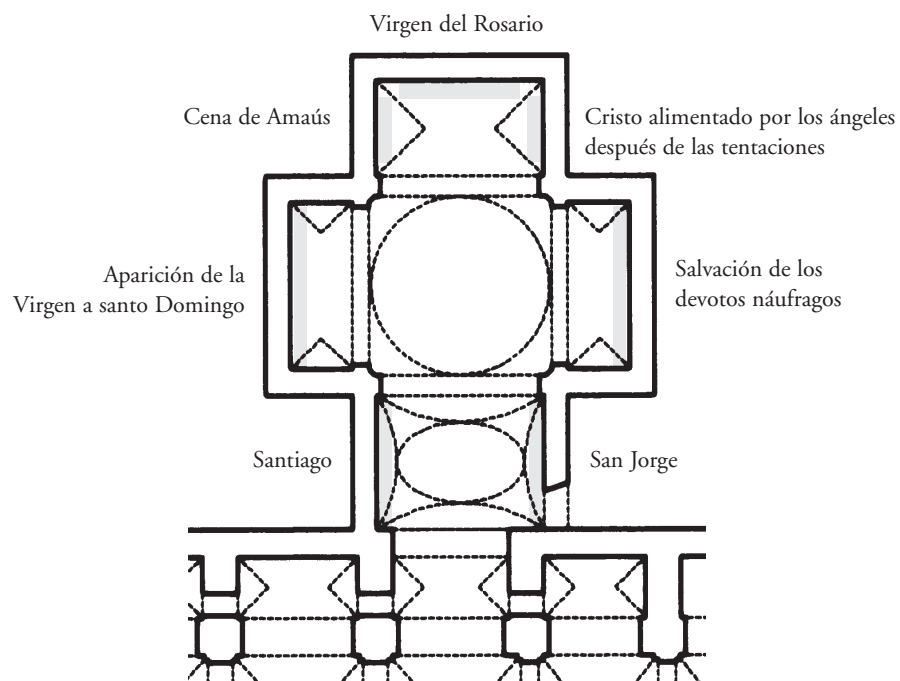
ciones. En el relieve de la capilla, además del santo y de los ocupantes de la nave, la Virgen medidora aparece triunfante sobre la embarcación.

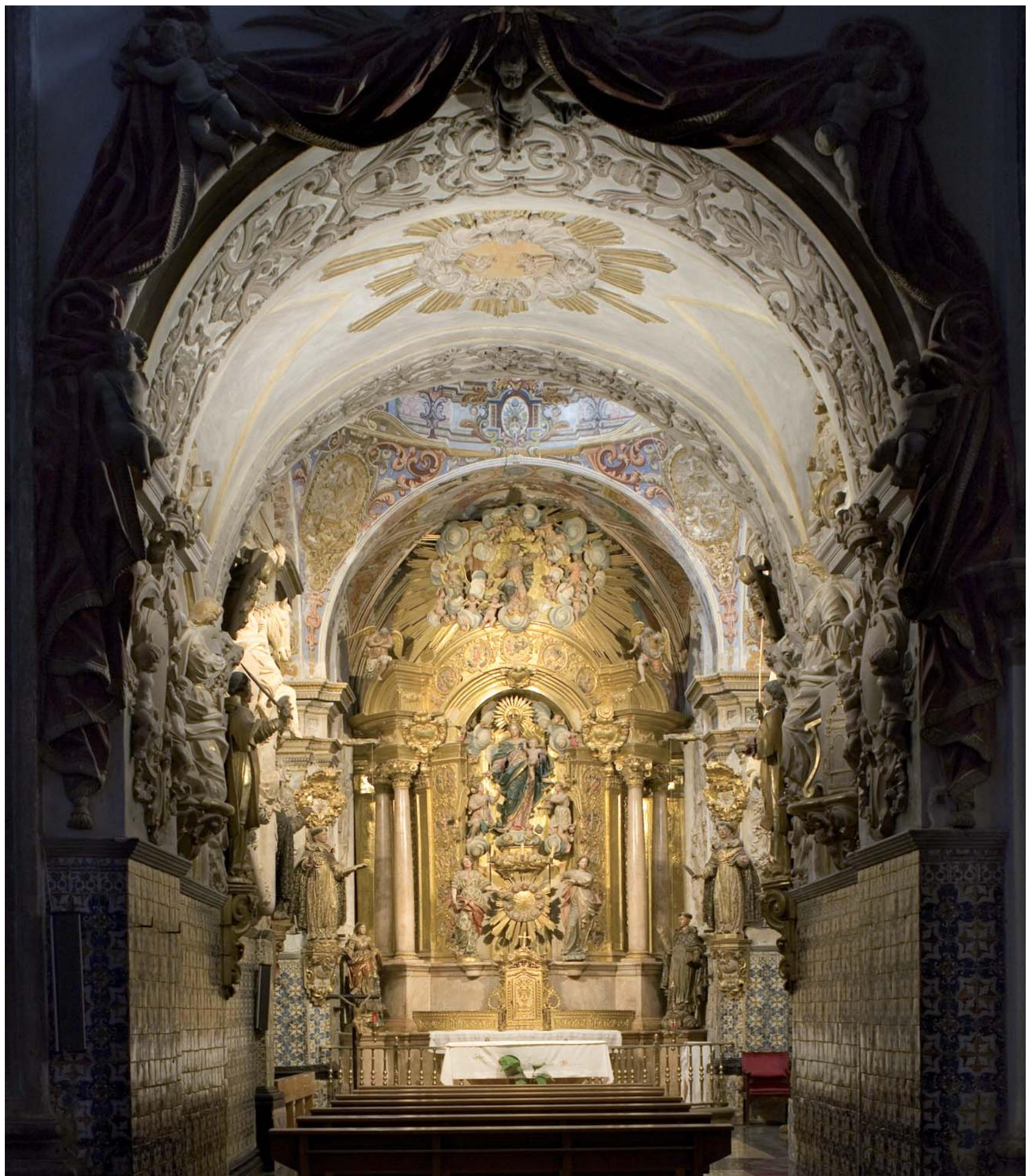
Los relieves muestran a los ojos de los fieles lo que las alegorías repartidas por todo el conjunto prometen. En el ingreso garantizan a quien tenga DEVOCIÓN una segura CORRESPONDENCIA. Las dos figuras mueven a la oración por medio de sus inscripciones: OBTVLIT LAVDES MENTE DEBOTA 2 Paralip. 29, 'ofreció alabanzas de buen corazón' (2 Crónicas 29, 31), y RESPICE AD ORATIONE[M] SERVI TVI Reg. 8, 'vuelve tus ojos a la oración de tu siervo' (1 Reyes 8, 28). En el crucero, como reza la letanía del rosario, se recuerda mediante otras alegorías que la Virgen es SALVS (salud de los enfermos), REFVGIVM (refugio de los pecadores), SOLATIVM (consuelo de los afligidos) y AVXILIVM (auxilio de los cristianos).

Esta capilla es también la del Sacramento y por esta razón la Virgen vuelve a convertirse simbólicamente en el más sagrado tabernáculo de su Hijo. Para combinar el tema mariano con el sacramental, en las pechinas de la cúpula, repleta de alabanzas a la Virgen, se destaca la Visitación, el misterio gozoso donde ella lleva en su vientre a Jesús, y los misterios gloriosos de Cristo: la Resurrección, la Ascensión, y también Pentecostés, que enaltece a María y al Espíritu Santo. Además, a los lados del retablo, nuevos relieves representan temas eucarísticos: la cena de Emaús y Cristo alimentado por los ángeles después de las tentaciones.

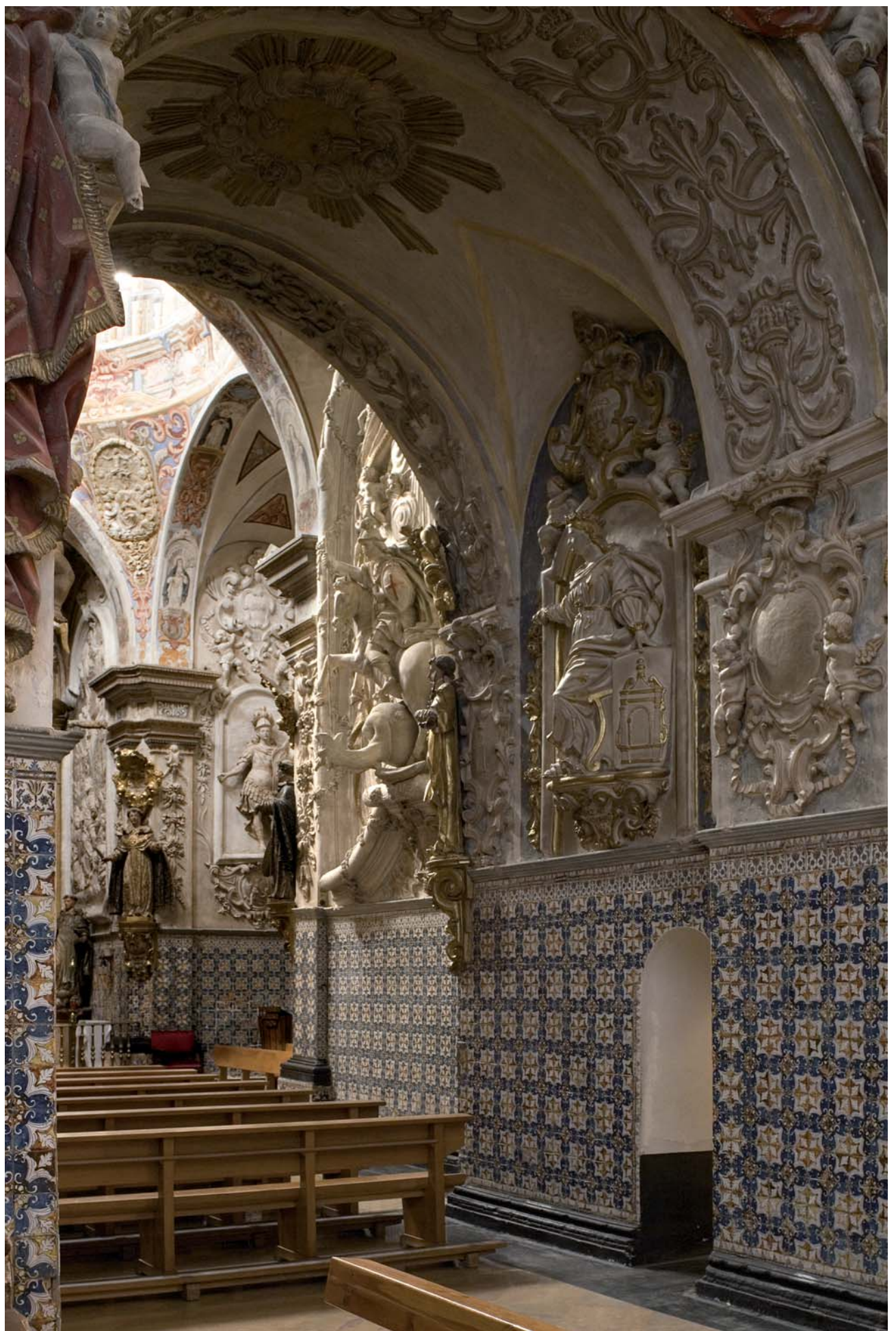
Aunque se desconoce el nombre de los artistas que intervinieron en la obra, al menos se puede decir que el autor que le proporcionó el ornato más espectacular con los monumentales relieves de yeso es el mismo que realizó una obra igualmente llamativa en la capilla de san Demetrio de la parroquia de Loarre, remodelada en 1733.























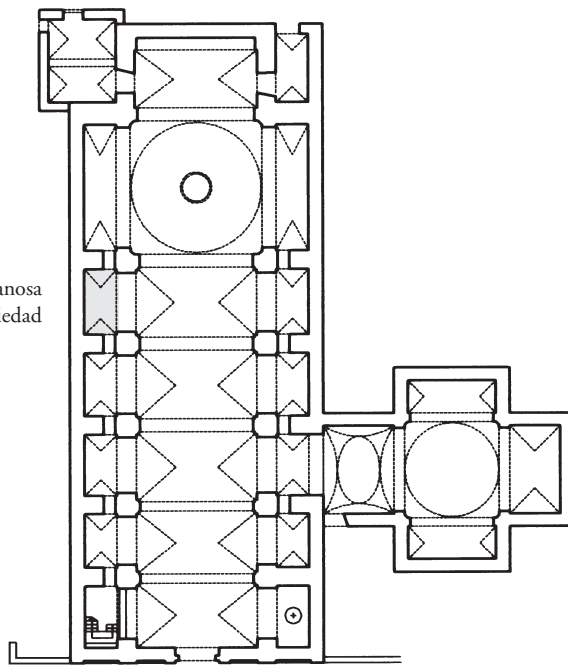






UNA FAMILIA FAMOSA, EL ROBO DE UN CUADRO
Y EL ÁGUILA DE SAN JUAN

Capilla de Lastanosa
o de la Virgen de la Piedad



La primera capilla del lado del evangelio de la iglesia construida en el siglo XIV era propiedad de la familia Lastanosa desde 1597. Antiguamente estaba dedicada a los santos Fabián y Sebastián, hasta que Juan Lastanosa la puso en primer lugar bajo la advocación de san Juan Evangelista. Después de varias generaciones, sus descendientes la rehicieron en el mismo puesto en la nueva iglesia dedicándola a la Virgen de la Piedad, aunque siguió teniendo un importante papel el Evangelista, el santo familiar por excelencia.

Según Latassa, el autor del retablo fue fray Pedro Nolivos, pero en él se colocó una obra anterior que había pertenecido a Vincencio Juan de Lastanosa, un lienzo excepcional atribuido a José Ribera y réplica del cuadro de la Cartuja de Nápoles. Lamentablemente, lo que se puede ver en la actualidad es solo una copia fraudulenta que suplantó al original a finales del siglo XIX, tal como descubrió Valentín Carderera. Años después Ricardo del Arco se dolía de tan lamentable pérdida:

Hoy, por desgracia, [el cuadro] no está allí, pues sobre el año 1878 se presentó en Huesca un pintor extranjero, que visitó aquella iglesia, y al ver tan notable lienzo pidió permiso al Párroco de la misma para copiarlo. Obtenido este hizo otra petición, y fue que se le permitiera descolgarlo y trasladarlo a la sacristía; también se le concedió, con manifiesta ligereza, y en las horas que el templo estaba cerrado pintaba la copia, circunstancia que le favoreció para llevar a cabo el engaño que por lo visto se propuso, pues una vez que hubo pintado la primera intención, como lo prueban las tintas generales y la falta de detalles, retoque y contraste, cambió el cuadro, poniendo la copia en el lugar del original, abusando de la buena fe y de la ignorancia pictórica del Párroco.

Indudablemente la obra de Ribera debió ir a parar a algún museo extranjero. Carderera, durante su última estancia en Huesca, echó de menos esta joya y descubrió la suplantación, participándosela a su pariente D. Vicente Carderera, Doctoral de la Catedral de Huesca.

Lo que la capilla no ha perdido, a pesar de estar en mal estado, es la pintura mural que recubre por completo sus muros. En ella el protagonista es san Juan Evangelista, que emblemáticamente se representa bajo el aspecto de su animal del Tetramorfos: el águila. San Juan fue el discípulo amado, por ello como águila se recuesta sobre el pecho de Jesús en la Última Cena, a la vez que se comenta CORDE PASCI[T]VR, ‘se alimenta del corazón’, y surge la pregunta «¿Qué buscas águila linçe / en el pecho de tu amado? / Un dulcísimo bocado». Juan redactó el evangelio más elevado, y su águila tira en el primer puesto del carro triunfal de Cristo; por ello se dice «Et facies aqui- / la desuper ipso- / rum quatuor», ‘Y la cara del águila por delante de los mismos cuatro’. El Evangelista tuvo la visión de la Virgen del Apocalipsis, la cual se pintó en la bóveda de la capilla rodeada de una versión infantilizada de san Miguel venciendo al dragón.

El águila también protagoniza los emblemas que cierran los muros, asociándose al fuego —que no quemó al apóstol—, y por ello se exclama AB IGNE VITA, ‘del fuego la vida’, también a la luz de Cristo (LVX DE LVCE, ‘luz de luz’) que Juan anunció en sus escritos, y finalmente al perro dominico, pues santo Domingo y sus seguidores retomaron la tarea de extender el fuego que Jesucristo vino a traer a la tierra. Sobre el águila y el perro va el lema, cuya transcripción literal parece ser SED OMNIA IN LVZE CLARESCVNT, ‘pero todas las cosas resplandecen en la luz’.







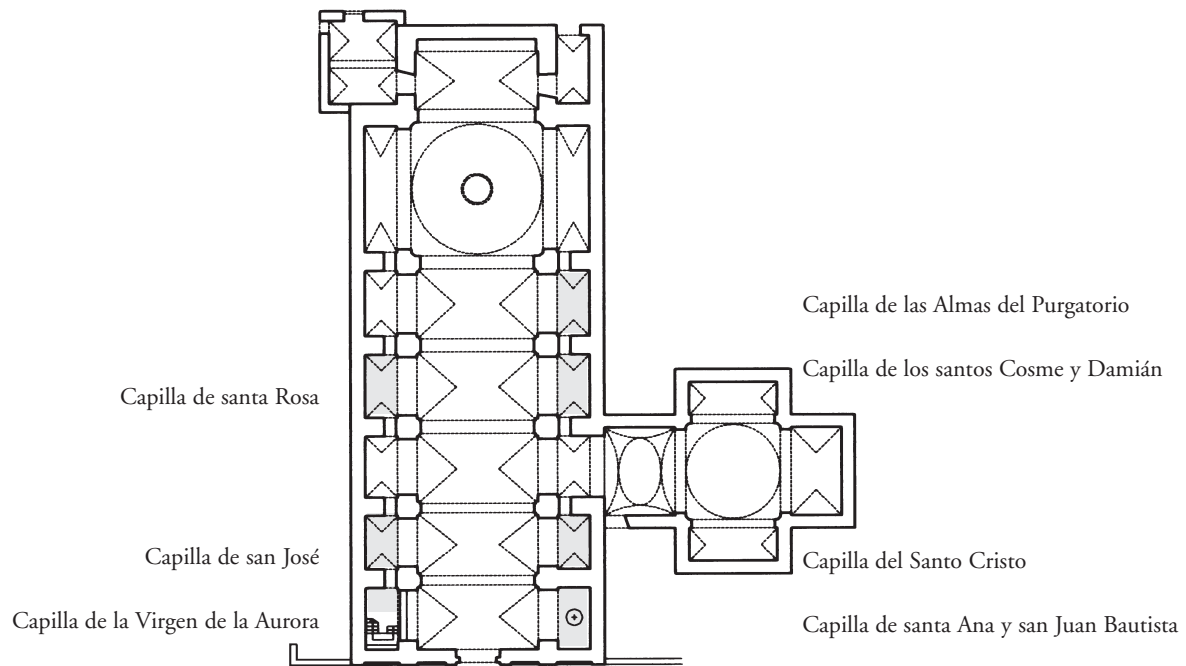








PEQUEÑAS CAPILLAS, GRANDES TEMAS



La brillantez del presbiterio, la grandeza de la capilla del Rosario o la rica historia de la Piedad no volverán a repetirse. Por eso las otras capillas de la iglesia enfrentaron el difícil reto de no desentonar en medio de obras tan singulares. Ciertamente sus elementos son de factura popular y no destacan ni por su calidad ni por su prestancia, pero esto no determina que los conjuntos creados carezcan de interés.

Abundan los acomodos, las piezas reaprovechadas, el reciclaje, por utilizar un término de actualidad. Y ahí reside precisamente su valor en muchas ocasiones, en haber evitado con unas adaptaciones arriesgadas la pérdida definitiva de esculturas, lienzos o estructuras que por distintas circunstancias fueron extraídas de su lugar de origen. En el esfuerzo por no desentonar del resto de la iglesia, todas las capillas tienen pintados sus muros, a veces con motivos que completan los temas expresados en los retablos.

En ellas tomaron forma las devociones de cofradías religiosas y de particulares de la sociedad oscense del siglo XVIII. A veces se trata de advocaciones nuevas, pero en otros casos perviven antiguas titularidades, renovadas y adaptadas a una piedad sensible que busca conmover para convencer. Los recursos son más limitados que el producto final. El recorrido por cada una de ellas nos hará percibir detalles que sorprenden por su ingenio, variedad y, a veces, también por su acierto.

En el lado norte, o del evangelio, después de la capilla de la Virgen de la Piedad se dispusieron las siguientes:

Capilla de santa Rosa

En un retablo de estípites fabricado para el lugar donde se encuentra, santa Rosa se alza y destaca sobre las imágenes que la rodean, orgullosa de ostentar ahora la palma que un Domingo de Ramos no recibió. La gran vitalidad de la escultura hace que incluso se la perciba liberada de la hornacina en exedra en la que fue colocada. Su aspecto contrasta por completo con la santa María Magdalena arrepentida que tiene debajo, absorta en sus pensamientos y recostada en el interior de una vitrina de cristal. Sus perpetuos acompañantes en su meditación sobre la vanidad del mundo son un libro, un crucifijo y una calavera. En la antigua iglesia una de las capillas de este lado estaba dedicada a la Magdalena. Su recuerdo quizás explique su presencia aquí, o quizás sea más acertado pensar que se colocara para equiparar los sacrificios corporales de santa Rosa con los de esta santa penitente por excelencia. Para mortificar su cuerpo Rosa llevaba ceñida una corona de espinas bajo la toca, la misma que se pintó en la bóveda de la capilla rodeando un corazón. Espinas y rosas se unen en ese símbolo, que puede ser tanto de la santa como de Jesús, su místico esposo. Dos esculturas pequeñas de un papa y un obispo completan el retablo; quizás, como dijeron los hermanos Naval, representen a san Gregorio y a san Agustín.

Capilla de san José

El retablo que la preside parece que se improvisó para alojar la talla de san José y el Niño Jesús. Esta es una imagen de mediados del siglo XVIII, ligera, grácil y llena de movimiento, características que identifican la producción del hermano jesuita Pablo Diego Ibáñez. La obra puede deberse por

tanto a él y haber pertenecido al retablo de san José que realizó para la iglesia de la Compañía de Huesca. Como se ha dicho, en la iglesia de Santo Domingo la imagen se colocó en la hornacina que hizo Juan Miguel de Orliens en 1598 para albergar el relieve central del retablo de la Virgen del Rosario, y que, como demuestra este nuevo uso, no fue llevado junto con el resto a la parroquial de Plasencia del Monte a mediados del siglo XVIII. Por su parte, el retablo donde se adaptó esa pieza es en sí un mueble para tema único de pintura de la primera mitad del XVII.

La pintura mural de la capilla, muy tosca, no combina con la figura de san José, sino con la de la Virgen, que de esta manera se hace presente. Espejos de tornapuntas entre un sinfín de flores sirven de marco a los símbolos que aluden a la pureza inmaculada de María: los árboles —la palma, el olivo y el ciprés— y los cuerpos celestes —el sol, la luna y la estrella—, además de otros elementos que casi se han difuminado por completo. De esta manera se haría referencia a la Sagrada Familia, patente en el relieve central del frontal de altar estucado en plata.

Capilla de la Virgen de la Aurora

La Virgen de la Aurora toma el nombre del popular rosario que se reza al despuntar el alba. En el siglo XVIII la cofradía de la Aurora estaba establecida en la iglesia y realizó un relicario de plata que se conserva en la sacristía. En fecha difícil de precisar adaptó también un pequeño retablo salomónico para tema único de pintura, y de fines del siglo XVII, y colocó en la parte central una vitrina con imagen de vestir de la titular. Así se compuso la capilla más modesta de la iglesia, no solo porque tiene el retablo más sencillo, sino porque la escalera de subida al coro que se dispuso tras el muro impide que tenga desarrollo en profundidad, como todas las demás.

La capilla más importante del lado sur de la iglesia, o de la epístola, es la del Rosario. Las demás son, desde la cabecera:

Capilla de las Almas del Purgatorio

La cofradía de las Almas del Purgatorio se había instalado en la iglesia antigua en 1644 y desde 1665 le correspondió el primer lugar en el lado de la epístola, el mismo con el que contaba en la iglesia barroca. El retablo actual, como dicen los hermanos Naval, está «formado por múltiples piezas de distintas procedencias, a veces sin adaptar». El ático es una unidad que procede de la misma obra, pero el cuerpo del retablo es un ensamblado de piezas muy diversas que a veces en sus puestos de origen no desempeñaban la función que hoy tienen.

El arreglo más interesante fue la transformación de un cuadro de la visión de santa Rosa de Lima de la Virgen, el Niño y las rosas en otro de las Almas del Purgatorio. Para ello se pintó en la mano del Niño un rosario que este entrega a Rosa y de la mano de la Virgen se suspendió otro que casi alcanza a tocar uno de los pequeños cuerpos desnudos, los cuales, en representación de almas pecadoras, se pintaron también entre llamas devoradoras en toda la parte inferior de la composición. La visión de la santa limeña fue transformada para que se hiciera visible la promesa de la Virgen del Rosario, según la cual todos los días saca del purgatorio almas de pecadores. La cruz del Calvario en el ático tiene en la base una calavera, signo parlante del Gólgota o recuerdo de que el árbol de la redención brotó de la tumba de Adán, con lo que queda cerrado el ciclo de la salvación humana.

Capilla de los santos Cosme y Damián

La cofradía de los médicos, cirujanos y boticarios se reunía en la iglesia de Santo Domingo al menos desde el siglo XVII, pero entonces no tenía capilla propia. En la nueva iglesia obtuvo muy pronto la segunda del lado de la epístola. Entonces la asociación construyó un nuevo retablo salomónico y lo dedicó a sus patronos, los santos Cosme y Damián, cuyas esculturas ocupan la casa central, cubierta con dosel. Los médicos gemelos que curaban gratuitamente visten toga roja y boina, y llevan en sus manos el libro de la fe.

Seguramente por haber sido asaetados se les relaciona con los santos Fabián y Sebastián, que también sufrieron ese martirio y se alojan en las calles laterales. Estos eran además los antiguos titulares de la primera capilla del lado del evangelio en la iglesia del siglo XIV. San Sebastián es abogado contra la peste y patrón de Roma. Quizás para reforzar la línea de los insignes patronazgos, en el ático se dispuso la escultura de san Isidro, patrón de Madrid, y en los lunetos laterales pinturas de san Pedro y san Pablo, patronos de Roma. San Pedro lleva las llaves del cielo, y llora amargamente por haber negado a Cristo tres veces antes del canto del gallo; san Pablo cae del caballo en el momento de su portentosa conversión.

Capilla del Santo Cristo

Aínsa menciona en 1619 que la primera capilla de la iglesia, por ser privilegiada, era la del Santo Cristo. Esta devoción pasó al nuevo templo y a una nueva capilla. En ella se instaló un retablo adaptado perfectamente a la imagen del Crucificado, siguiendo con precisión el contorno de la cruz. Esta forma y las características de las columnas salomónicas de su estructura quebrada y abocinada lo hacen muy semejante al retablo mayor de la propia iglesia. Mucho después de su construcción, seguramente a finales del siglo XVII, se alojó en la parte inferior una vitrina con una imagen de vestir de la Dolorosa. Quedaron así unidas la Pasión de Cristo y la Compasión de María, como si ambas se hubieran padecido en la misma cruz.

Capilla de santa Ana y san Juan Bautista

El retablo, como se ha explicado antes, es fruto de la reunión de otros dos, existentes en la iglesia medieval desde comienzos del siglo XVII. La mayor parte corresponde al de san Juan Bautista que Aínsa menciona como propiedad de los señores de Gurrea en 1619. A él pertenecen la estructura y la mayoría de las figuras: el relieve del bautismo de Cristo, el remate —en el que faltan las del Calvario—, los relieves de santo Tomás de Aquino y seguramente del franciscano san Buenaventura —que llegó a ser cardenal y el más grande teólogo de la orden—, y también los de los patronos de Huesca, san Lorenzo y san Vicente. El resto procede del retablo de santa Ana, una obra de comienzos del siglo XVII sin duda importante, pues sustituyó al de san Miguel en una de las capillas absidiales. A él corresponde el banco con escenas pintadas: el anuncio a san Joaquín de su ansiada paternidad, el abrazo de san Joaquín y santa Ana ante la Puerta Dorada y el nacimiento de la Virgen. Lo mejor del retablo debía de ser el grupo escultórico que se recuperó en la calle central de la obra ensamblada y que, como se ha dicho, muestra a la abuela, a la madre de Jesús y a él mismo sostenido por ambas.







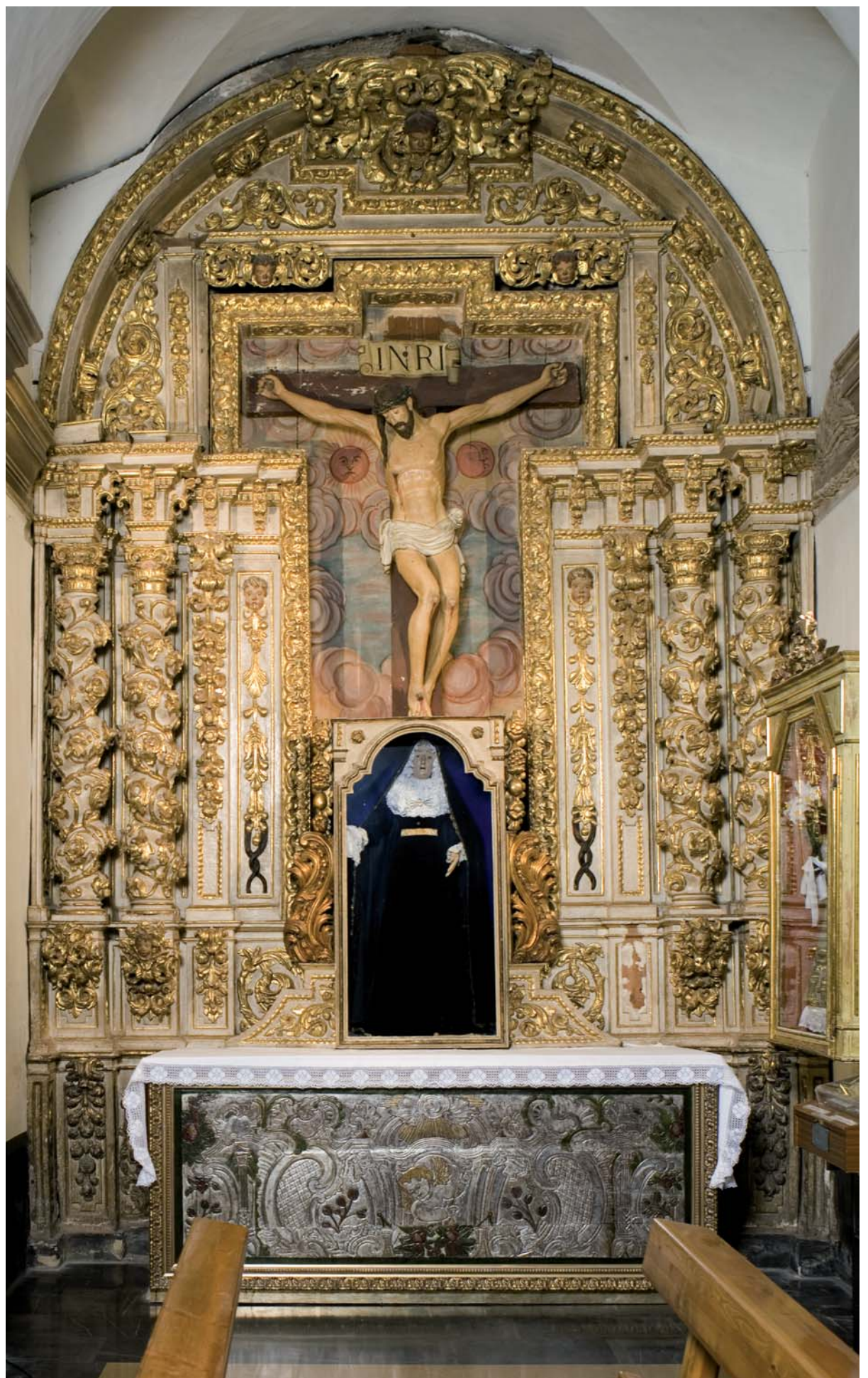






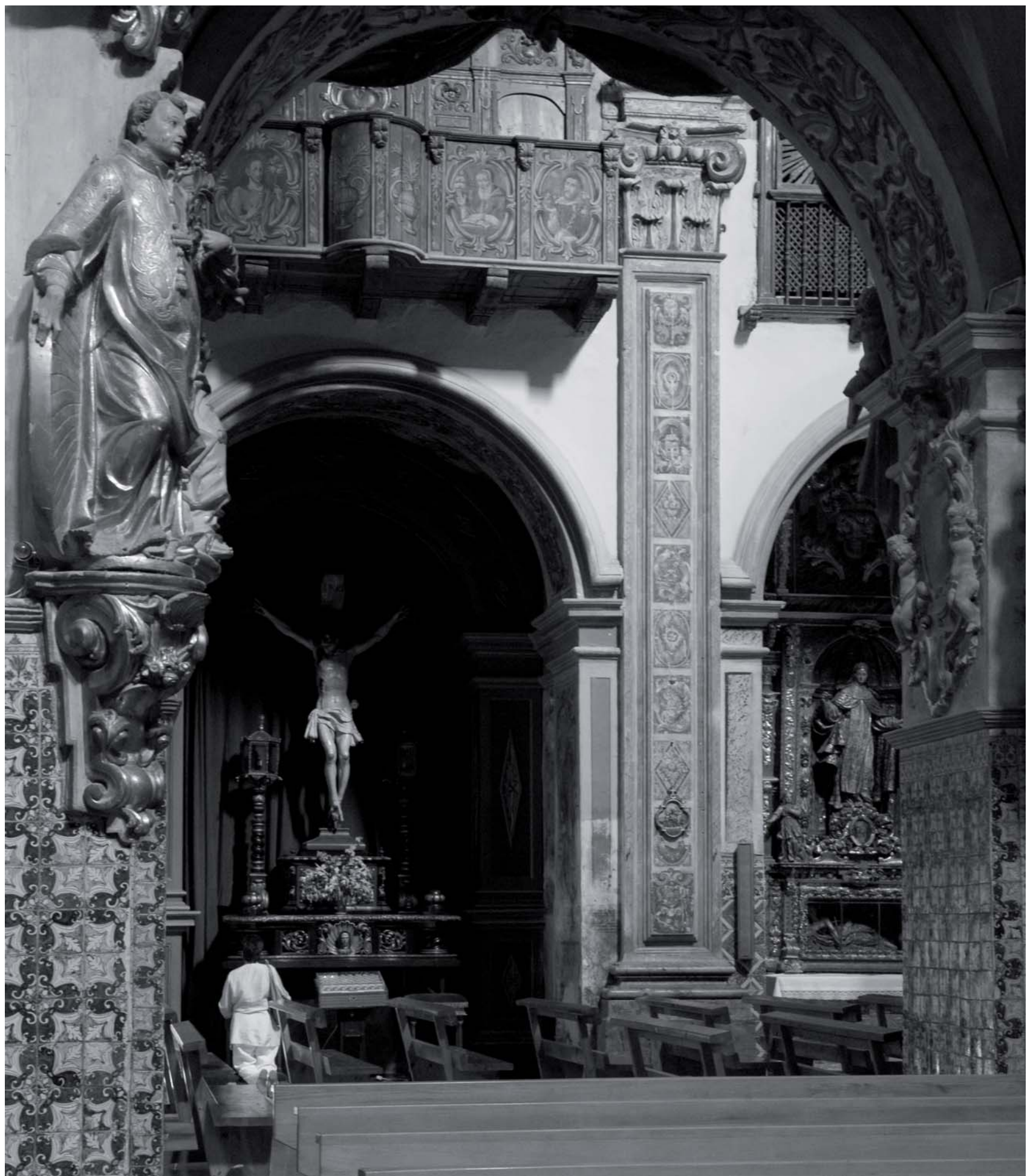




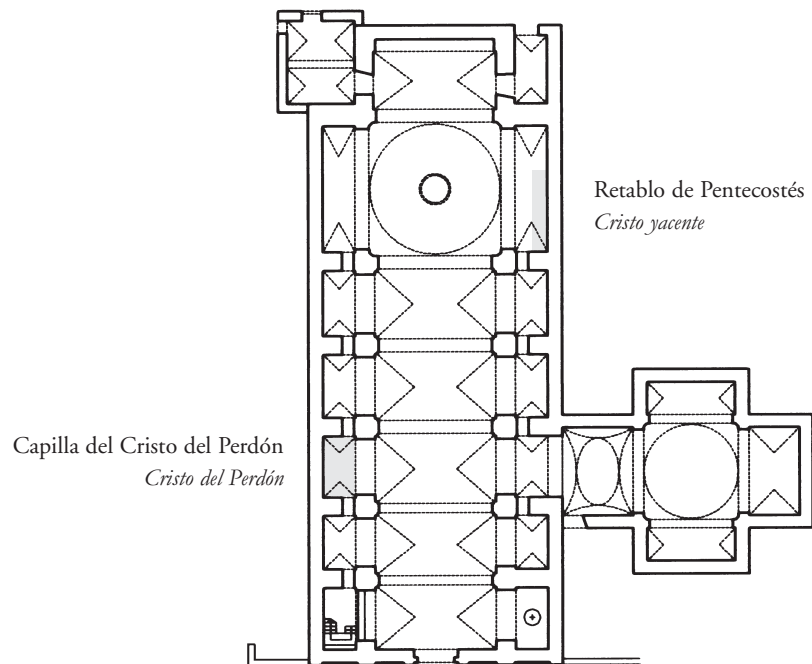








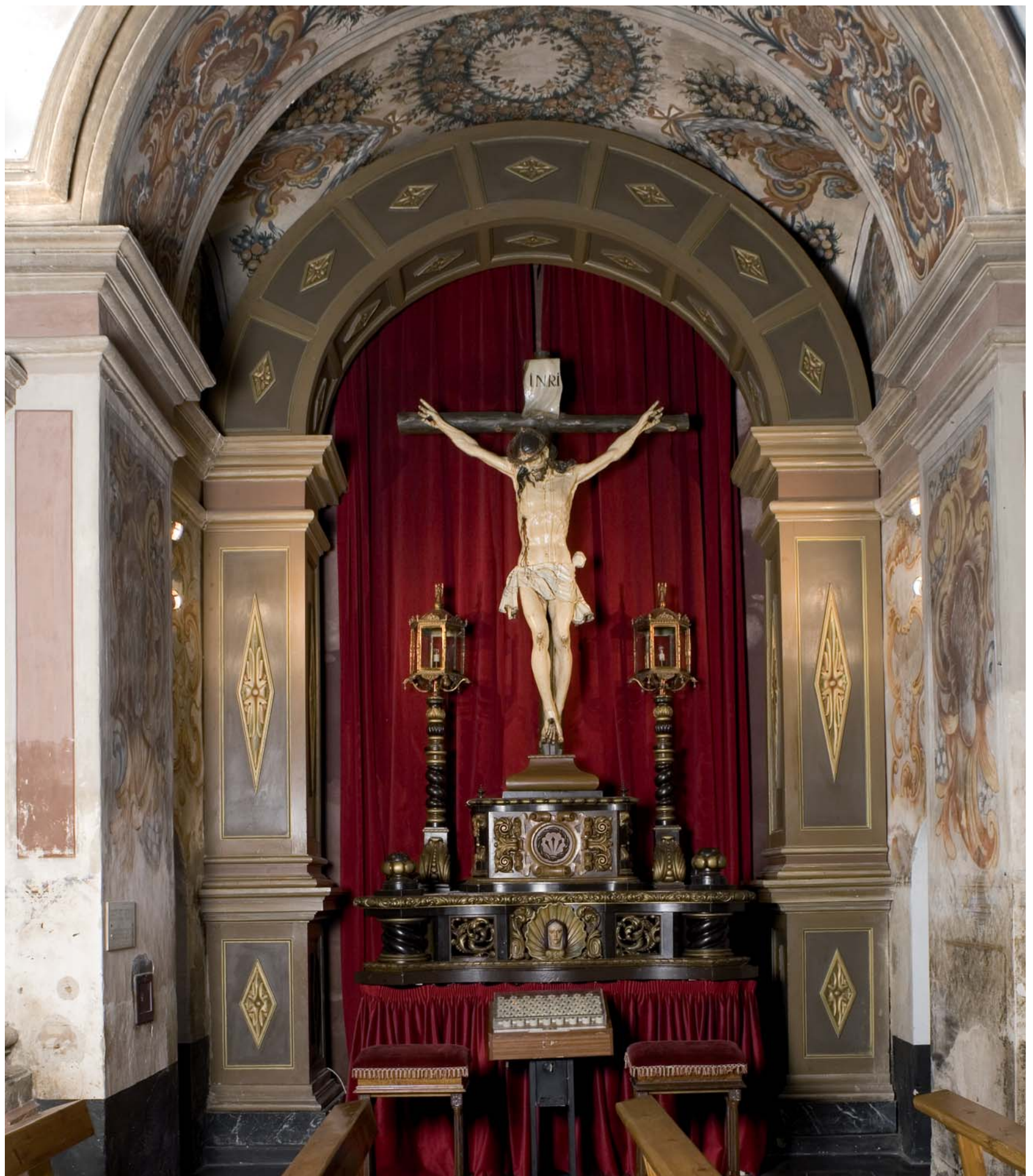
EL REPOSO DE LOS PASOS DE SEMANA SANTA



En la iglesia de Santo Domingo comienza y termina la procesión del Santo Entierro. Y junto a ella se ubica el almacén donde se guardan la mayoría de los pasos que salen en la Semana Santa oscense. Solo faltan los que están incorporados como imágenes de devoción en algunas iglesias de la ciudad, donde permanecen a lo largo de todo el año litúrgico. Este es el caso de varias figuras de Cristo: el Cristo de la Esperanza, una talla del siglo XVIII que preside el altar mayor de la iglesia de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro; Nuestro Padre Jesús Nazareno, realizado por Fructuoso Orduna en 1950, venerado en la iglesia del convento de la Asunción, y los dos que tienen un lugar propio, un acomodo especial, en la iglesia de Santo Domingo: el Cristo del Perdón y el Cristo yacente.

El Cristo del Perdón es una devota talla atribuida por Latassa a fray Pedro Nolivos. Antiguamente estaba situado en el coro, pero actualmente preside su propia capilla. Allí se venera sobre la peana con la que recorre procesionalmente las calles de Huesca desde que se creó su cofradía en 1929. Antes solo había salido en vía crucis al santuario de Nuestra Señora de Salas durante la segunda mitad del siglo XVIII. La imagen corresponde al tipo de los llamados *expirantes*, porque en ella Cristo agoniza con los ojos y la boca entreabiertos, los brazos descolgados, las rodillas flexionadas y las piernas cruzadas por efecto del único clavo que sostiene sus pies a la cruz. Este punto de apoyo hace que toda la figura se gire y contrarreste levemente, subrayando una humanidad que demuestran también el sabio modelado y la delicada policromía de la escultura.

El Cristo yacente es una imagen de Cristo muerto, de mediados del siglo XX, realizada en madera policromada. El trabajo preparatorio se debe a José Capuz y la talla a su discípulo Eduardo del Pino, que quiso rendir homenaje con ella a lo mejor de la imaginería barroca española. La obra fue adquirida en 1960 por la archicofradía de la Vera Cruz, instaurada en la iglesia de Santo Domingo, y se alojó sobre la mesa del retablo de Pentecostés. Esta es la imagen que guardan los soldados romanos el Viernes Santo y que es adorada por los fieles hasta el comienzo de la procesión, en la que es portada por miembros de su cofradía.











EL CORO CELESTIAL



Sobre el ingreso a la iglesia está alojado el coro. Su mobiliario lo componen una sillería de madera en su color y un facistol o gran atril de cuatro frentes. Los sitiales están dispuestos en el contorno del recinto, excepto por la parte frontal que da a la iglesia y que se cierra con una reja de madera y celosía. En el testero de muchos coros conventuales se encuentra el órgano, pero en este caso el instrumento por excelencia del canto religioso se sitúa fuera de él, en un lateral, para poder abrir en el muro de poniente un gran vano de iluminación. El órgano es una obra del siglo XVIII que destaca especialmente por las pinturas que lo decoran y que recuerdan a santo Domingo, santa Catalina de Siena, san José y san Pío V. Desde el coro se da acceso a las tribunas laterales de la iglesia, a modo de balcones sin vuelo protegidos por celosías de madera decoradas con guirnalda de flores y donde aparecen el sol y la luna siempre esplendentes.

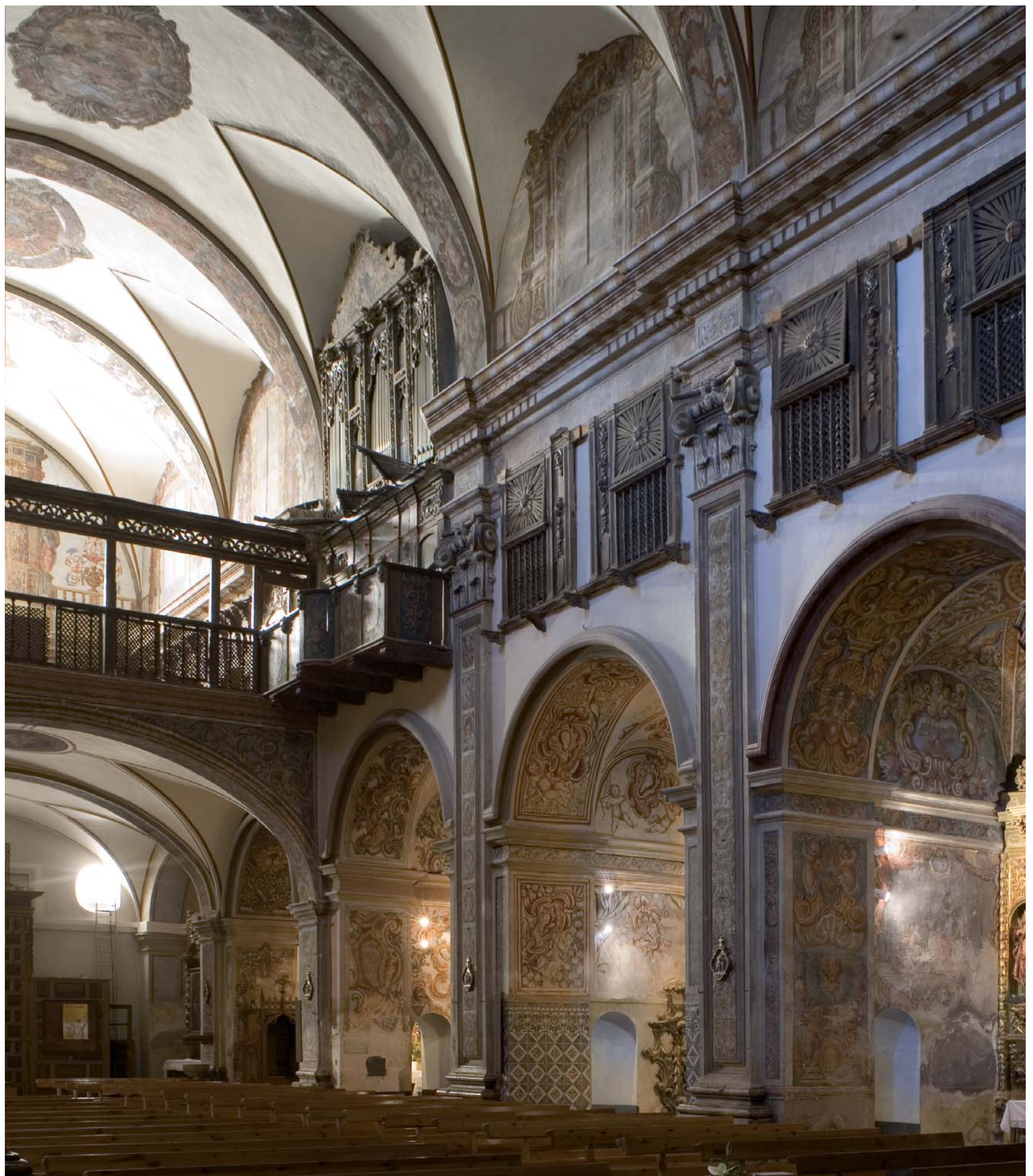
La sillería es, según Latassa, otra obra de fray Pedro Nolivos. Posee dos órdenes de asientos, fabricados en maderas distintas, de los cuales, como es habitual, el más distinguido es el superior. Sus misericordias o paciencias están talladas con mascarones y los respaldos altos exhiben con orgullo lo mejor del santoral dominico. Esos paneles posteriores de los asientos son auténticos cuadros devocionales de éxtasis, martirios y composiciones donde las monjas y frailes dominicos muestran sus símbolos y revelan los episodios vitales en los que experimentaron mayor cercanía con la divinidad.

Los santos frailes se encuentran alojados en el tramo central y los primeros sitiales de los laterales. Como ahora, una escultura de bulto de santo Domingo bajo dosel debía de alojarse detrás del sitial presidencial, pero la actual no parece ser la original. A uno y otro lado, pueden verse relieves de santo Tomás de Aquino, san Pedro mártir de Verona, san Antonino de Florencia, san Pío V, san Jacinto de Cracovia, san Vicente Ferrer o san Luis Beltrán. Los últimos asientos laterales están reservados para santas. Allí está santa Rosa de Lima presenciando la visión del Niño Jesús y las rosas, santa Margarita de Città di Castello, puesta en una cruz, en el momento de aceptar las tres lanzas —de la enfermedad, la calumnia y la persecución— que le ofreció Jesús, santa Catalina de Siena en la estigmatización, santa Inés de Montepulciano con el lirio y el crucifijo, y Catalina de Ricci llevando corona de espinas y orando ante el crucifijo.

La pintura mural vuelve a significar y a servir de ornamento especial. Crea espléndidos marcos para vanos fingidos en los muros laterales y para el gran hueco central, y completa con un elegante remate abalaustrado toda la sillería. Incluso por la clave de una de las bóvedas simulan entrar apresurados y gozosos unos ángeles que acompañan desde la otra el canto de los frailes.

El recogimiento requerido se solicita en las inscripciones laterales del vano central: ELEVATIO MENTIS IN DEVM / DISCE IN SILENTIO, ‘elevación de la mente hacia Dios / aprende en silencio’. Y en lo alto se llega a amenazar: QVI IN CHORO LOQVITVR SINE LINGVA MORITVR, ‘el que habla en el coro muere sin lengua’. Quienes frecuenten este coro, además de meditar sobre la santidad de la orden dominica, se sentirán invitados a rezar el rosario. «Esta es la casa de la Virgen del Rosario», señala una partitura que cantan los ángeles pintados en la bóveda y en los muros laterales, y, puestas en correspondencia, están copiadas las frases que inician el rezo querido por María:

DOMINE LABIA MEA APERIES (‘Señor, abre mis labios’)
 ET OS MEVM ANVNTIABIT LAVDEN TVAM (‘y mi boca cantará tus alabanzas’)
 DEVS IN ADIVTORIVM MEV[M] INTENDE (‘ven, oh, Señor, en mi ayuda’)
 DOMINE AD ADIVBANDV[M] ME FESTINA (‘apresúrate, Señor, a socorrerme’)





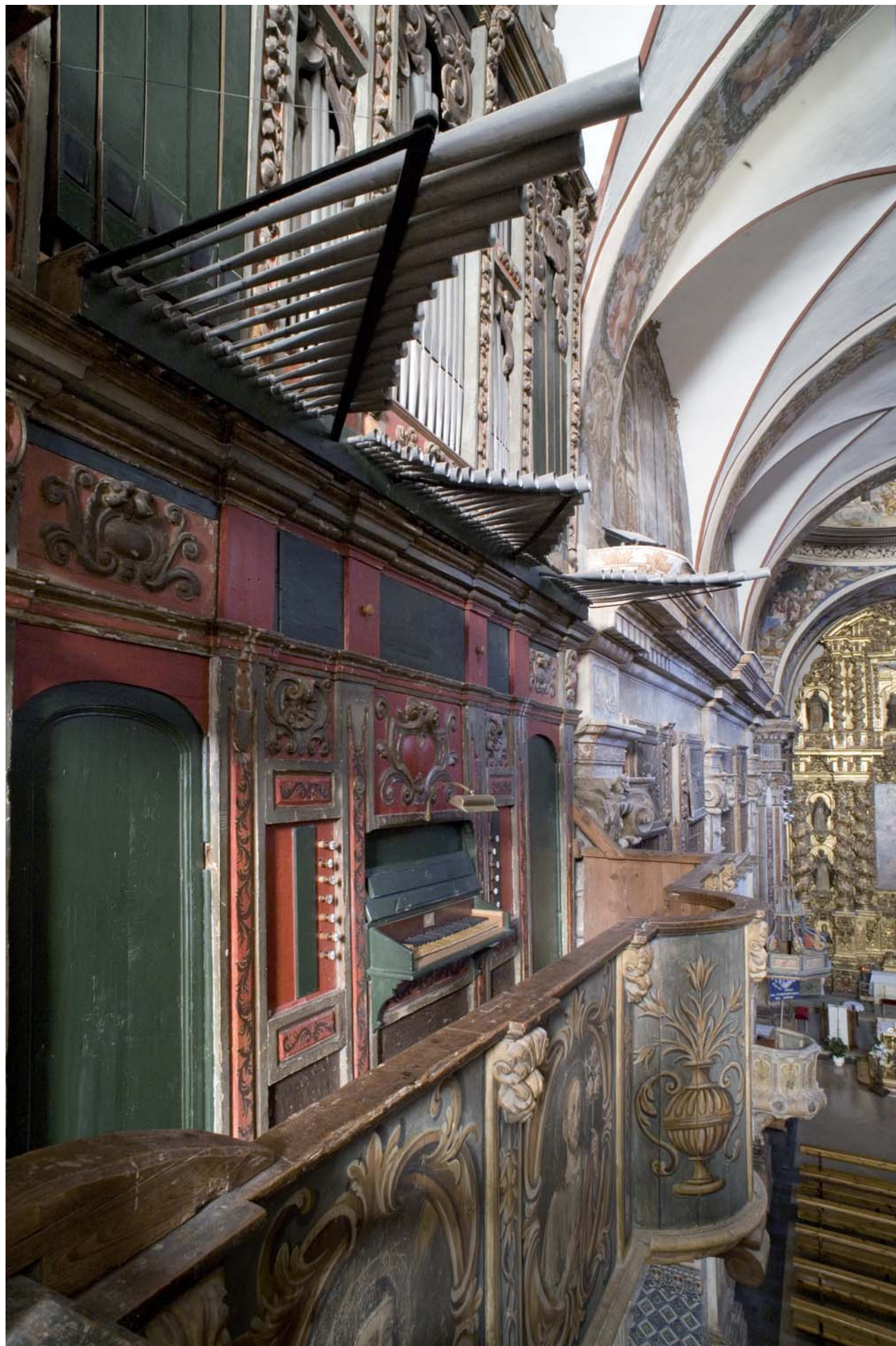












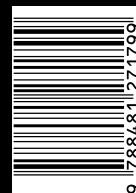




BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA Y DE IRIARTE, Francisco Diego de, *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Huesca, Pedro Cabarte, 1619.
- ANCELY, René, «Un escultor bearnés en España en el siglo XVII: Pedro Nolivos», *Argensola*, 30 (1957).
- ARCO, Ricardo del, *La erudición aragonesa del siglo XVII en Huesca en torno a Lastanosa*, Madrid, s. n., 1934.
- , «De escultura aragonesa», *Seminario de Arte Aragonés*, v (1953).
- BALAGUER, Federico, «El autor del Cristo del Coro o del Perdón», *Milicias de Cristo*, 85 (1957).
- , «El retablo mayor de Plasencia y su posible autor», *Diario del Altoaragón*, 16 de abril de 1989.
- , «Traza para un retablo de Nuestra Señora del Rosario», *Signos II: arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa, siglos XVI-XVII*, Huesca / Zaragoza, DPH / DGA, 1994.
- , y Ma José PALLARÉS, «Retablos de Juan de Palamines (1506) y Juan Miguel de Orlens (1598) en Santo Domingo de Huesca», *Argensola*, 107 (1993).
- BOLOQUI, Belén, «Cristo de la Expiación», *Signos II: arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa, siglos XVI-XVII*, Huesca / Zaragoza, DPH / DGA, 1994.
- FONTANA CALVO, Ma Celia, *Arquitectura religiosa en la ciudad de Huesca en el siglo XVII*, tesis doctoral inédita dirigida por Gonzalo M. Borrás Gualis, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, septiembre de 1997.
- , «La decoración mural de la iglesia de Santo Domingo», *Diario del Altoaragón*, 10 de agosto de 2002.
- , «Modelos de Tiziano y de Durero en la iglesia de Santo Domingo», *Diario del Alto Aragón*, 10 de abril de 2005.
- , «Una lectura simbólica en la capilla de los Lastanosa de la iglesia de Santo Domingo de Huesca», *Argensola*, 115 (2005).
- HIJÓS LAVIÑA, Ma José, «El antiguo retablo mayor de la desaparecida iglesia de San Martín, de Huesca», *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, IEA, 1987.
- HUESCA, Ramón de, *Teatro histórico de las iglesias del reino de Aragón*, t. VII, Pamplona, Miguel Cosculluela, 1793.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, «La policromía en la retabística aragonesa entre los siglos XVI y XVII: el retablo de Nuestra Señora del Rosario del Convento de Santo Domingo de Huesca (hoy en la parroquial de Plasencia del Monte)», *Aragonia Sacra*, XIII (1998).
- LATASSA, Félix, *Memorias literarias de Aragón*, t. I, manuscrito del siglo XVIII sin fechar.
- NAVAL MAS, Antonio, «El antiguo retablo del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de Huesca», *Diario del Altoaragón*, 10 de agosto de 1990.
- y Joaquín, *Inventario artístico de Huesca y su provincia*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., «La pintura del siglo XVII en el Alto Aragón», *Signos II: arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa, siglos XVI-XVII*, Huesca / Zaragoza, DPH / DGA, 1994.





**INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES**
Diputación de Huesca